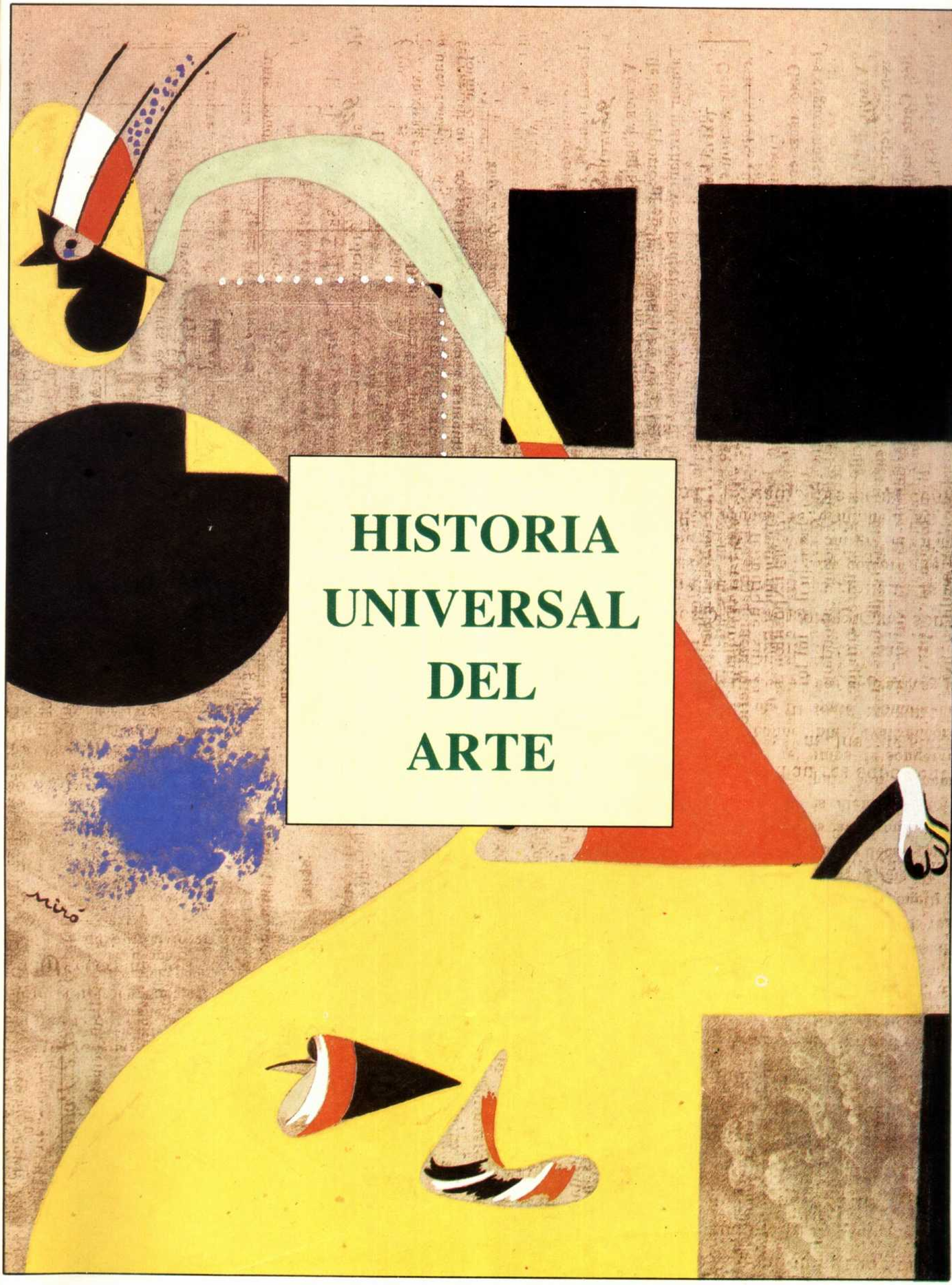
HISTORIA UNIVERSAL DEL ARTE







HISTORIA UNIVERSAL DEL ARTE



Mujer desnuda ante una ventana, det. (Miró). Col. Part., Barcelona.



Cabeza de mujer, det. (Picasso). Col. Part., París.

HISTORIA UNIVERSAL DEL ARTE

Volumen 7

sarpe



La camiseta a cuadros (Chagall). Col. Part., Milán.

Esta obra es una realización de la
División Grandes Obras de SARPE

Redacción
Coordinan la obra:
Juan San Miguel, Fernando Olmeda y Carmen Martínez-Ortiz Rey
Diseño:
Anita Sand.
Maquetación:
Belén Cela.
Documentación:
Lucía Sánchez, Archivos Gráficos de SARPE

En portada: *Cabeza de mujer joven (Modigliani). Col. Part., París.*

Edita
SARPE (Sociedad Anónima de Revistas, Periódicos y Ediciones), Pedro Teixeira, 8. Madrid-20

Printed in Spain - Impreso en España
Imprime: Alvi, Industrias Gráficas, S. A. - Manuel Luna, 13 - Madrid-20
ISBN: 84-7291-595-6 (tomo VII) ISBN: 84-7291-588-3 (obra completa) D.L.: M.965-1984



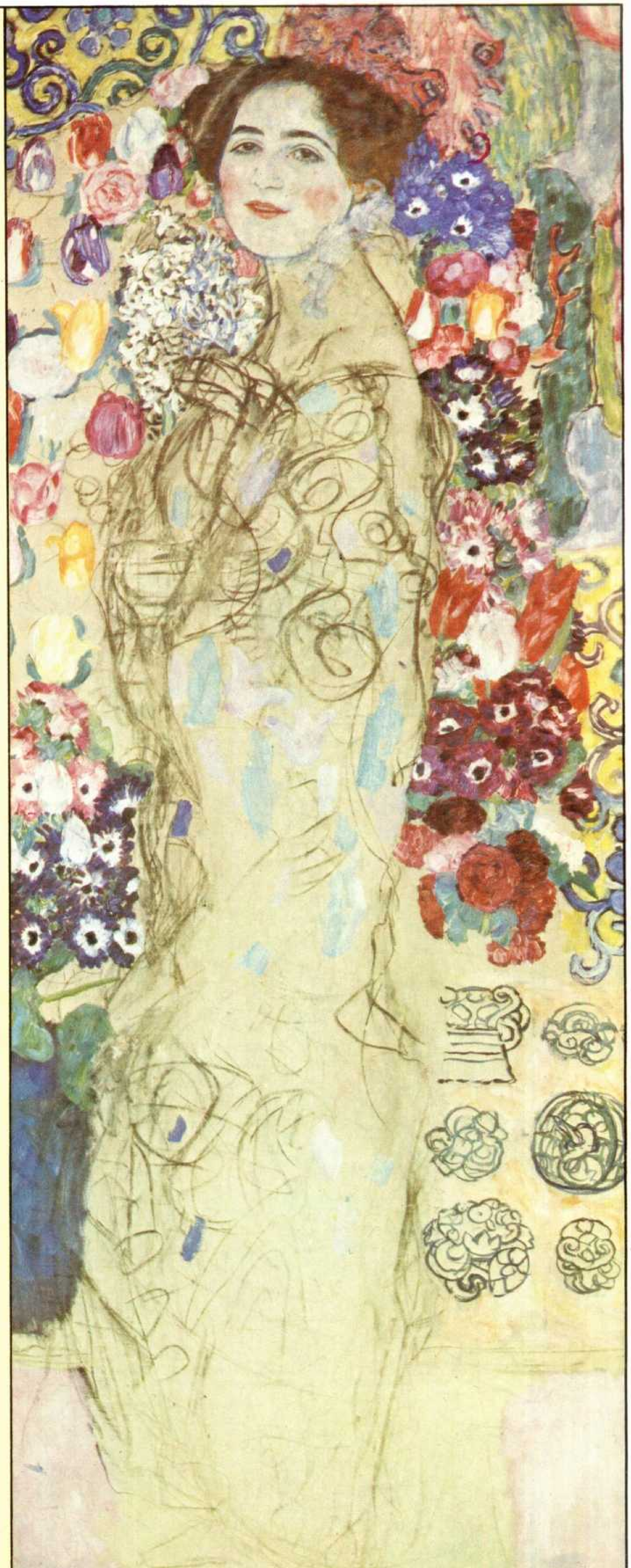
Las uvas (Juan Gris). Kunstmuseum, Basilea.

CONTENIDO

El volumen VII de la Historia Universal del Arte se centra en nuestro siglo, analizando la sucesión de estilos y tendencias que, de forma vertiginosa, han ido enriqueciendo el panorama artístico mundial. El eclecticismo de los artistas y su apertura a formas y estéticas procedentes de otros continentes y culturas han conformado un crisol que invalida los postulados tradicionales del arte occidental, afectando a la perspectiva, el dibujo y las técnicas pictóricas. También se ha ampliado el concepto de obra de arte, que se puede definir en la actualidad como «toda manifestación del espíritu de un individuo o una colectividad».

Estudios Mayores:

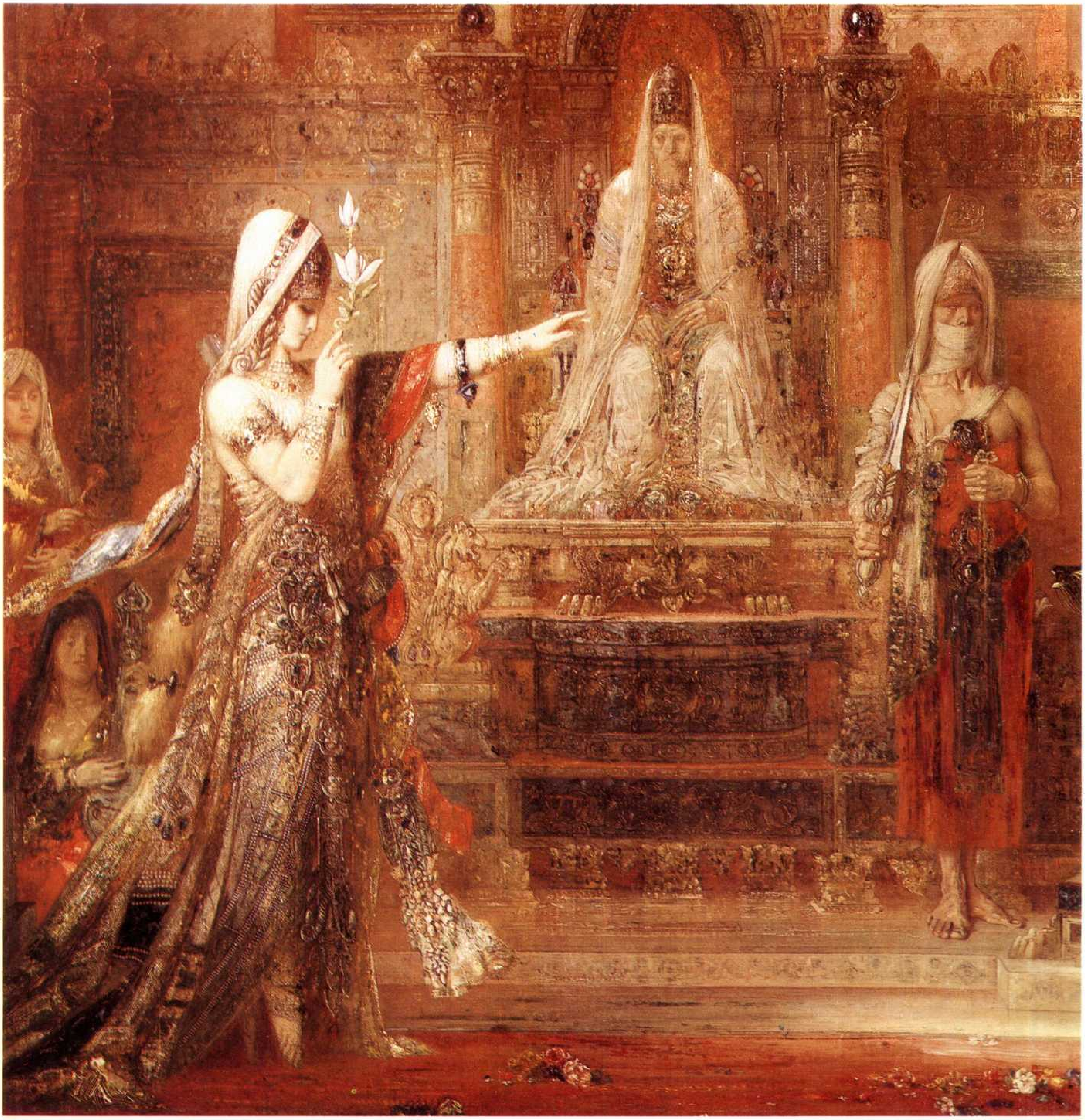
Estudios Menores:



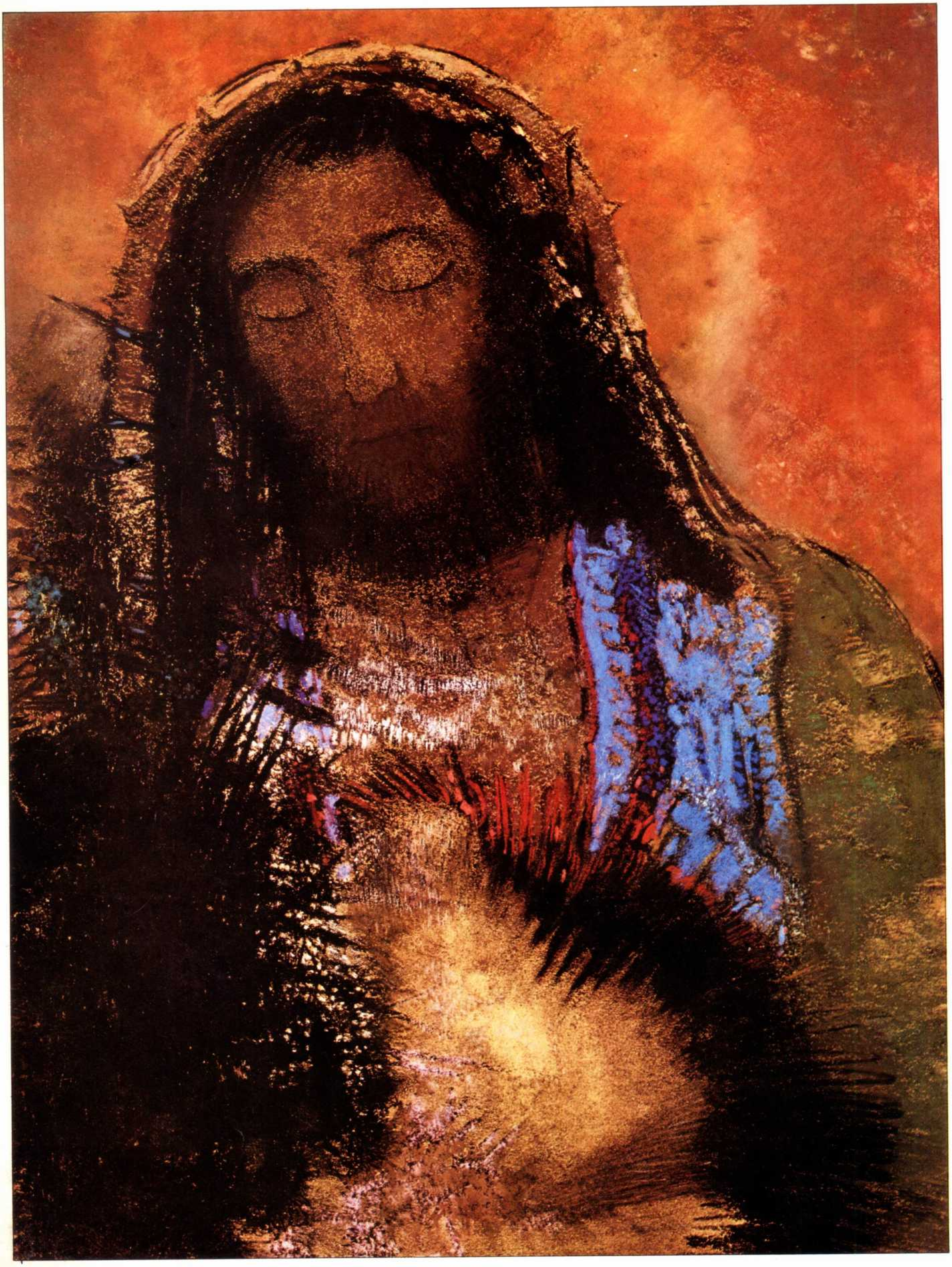
Retrato de Maria Munk (Klimt). Wolfgang-Gurlitt Museum, Linz.

XLIV

SIMBOLISMO Y ART NOUVEAU



Detalle de *Salomé*, de Gustave Moreau; óleo sobre lienzo; tamaño del cuadro, 92 × 60 cm; 1876. Musée Gustave Moreau, París.



PARA el historiador, el movimiento simbolista, al igual que el romántico (anterior) y el surrealista (posterior), es un intrincado conjunto de logros contradictorios. Los tres exaltaron la imaginación del hombre: en el caso del romanticismo y del simbolismo, la exploración de la fantasía humana tenía que responder claramente a la experiencia sensorial; en el caso del simbolismo y del surrealismo, por el contrario, el concepto de sueño con gran potencia creadora *(le rêve)* sirve para liberar al que sueña de la estricta disciplina de la creatividad, pues si el artista *soñara* frente a su obra, estaría necesariamente lejos de las exigencias de la vida diaria. Desde este punto de vista, los simbolistas representan simplemente una de las fases del movimiento de liberación de la imaginación humana de lo material. El romanticismo, el simbolismo y el surrealismo son, por tanto, tres análisis distintos, pero relacionados, de los lazos existentes entre creatividad e imaginación.

Para el simbolista, *le rêve* significaba una huida del mundo material y trivial, terriblemente aburrido; sin embargo, el sueño simbolista no tenía nada que ver con los ensueños, analizados por Freud, que tenemos cuando dormimos: los simbolistas no conocían la existencia del subconsciente. Su sueño era un ensueño consciente, enriquecido con las experiencias sensuales en sentido estético, las cuales podían alejar a la mente de preocupaciones banales para sugerirle y evocarle experiencias no caóticas ni desordenadas, sino imprevistas y fortuitas, ordenadas por la imaginación.

Una de las ironías del movimiento fue que el libro que reflejó con mayor exactitud estas tendencias (las cuales habían permanecido hasta entonces sin concretar) fue una novela perteneciente a la escuela realista de Émile Zola. Su autor era Joris-Karl Huysman (1848-1907), que había estudiado a fondo las técnicas de Zola —por ejemplo, la acumulación en sus novelas de observaciones minuciosas y descripciones detalladas, y sus estudios de determinados sentimientos como reacción frente a circunstancias físicas concretas.

À Rebours fue publicado por Huysmans en 1884 y se considera el manifiesto de los principios simbolistas: es una novela que describe detalladamente los gustos y aficiones del protagonista, el Duque Jean Floressas Des Esseintes, posteriormente modelo de muchos simbolistas. Hastiado de la vulgaridad de la vida diaria en París, Des Esseintes se aísla casi por completo en su casa y reduce su actividad física casi exclusivamente a la experiencia sensual, coleccionando —para aliviar el tedio— libros, objetos de arte, pinturas, grabados y licores que le permiten tener una intensa vida interior estimulada sensorial y estéticamente por estas cosas. Huysmans hace unas descripciones muy minuciosas de la «cueva de Aladino» de Des Esseintes, que inmediatamente ejercieron una gran influencia. Resulta irónico que una descripción tan minuciosa y «realista» hiciera posible la creación de una figura tan «espiritual». El libro de Huysmans no era sugerente: era explícito. Por eso esta obra no se puede considerar en sí misma simbolista; más bien debe concebirse como una fuerza fundamental para la cristalización del movimiento simbolista.

La figura de Des Esseintes se basaba en parte en contemporáneos de Huysmans que él había conocido o estudiado, y refleja directamente algunas de las tendencias pictóricas y literarias del París de la época: en este sentido, se aprecia un claro interés en la poesía de Mallarmé, y en las paredes de la casa de Des Esseintes cuelgan cuadros de Gustave Moreau (1826-98) y de Odilon Redon (1840-1916). Redon correspondió a este reconocimiento realizando una litografía con un retrato de Des Esseintes para la portada de una nueva edición de la obra de Huysmans. En dicha litografía el enfermizo héroe aparece hundido en un gran sillón mirando con ansiedad y timidez, con fugaz aspecto de cuervo sugerido por las ricas tintas negras de Redon y por el lúgubre arco de la nariz de Des Esseintes. En su gran sillón, el héroe está preparado para cualquier experiencia sensorial oscura y misteriosa y para cualquier viaje imaginario. Su colección ha sido reunida con este fin: para evitarle el contacto con el mundo vulgar del exterior, del que le separan las oscuras contraventanas de su apartamento, substituyéndolo con escenas exóticas y visiones terribles, producto de lo maravilloso y de la sugestión, no de descripciones. La obra simbolista, ya sea un poema o una pintura, tiene que ser ante todo sugerente, exquisita (no vulgar), y tiene que reflejar y evocar un viaje de la imaginación. El libro de Huysmans estableció e hizo explícitos criterios preexistentes, pero aún no concretados.

Pronto la casa y los objetos en ella coleccionados por Des Esseintes fueron admirados e imitados por los contemporáneos de Huysmans. La novela nos da una lista detallada de sus gustos y preferencias: por eso se convirtió enseguida en el breviario de los decadentes. Sus fuentes, los escritores y pintores citados, fueron adquiriendo fama y prestigio y acabaron convirtiéndose en los ídolos de las generaciones jóvenes. Mallarmé, Redon y Moreau llegaron a formar parte del simbolismo de esta manera, siendo a la vez precursores y contribuyentes. La obra de Huysmans *À rebours* cristalizó una compleja mezcla de valores e ideas sin coherencia estilística: basada en la búsqueda de un arte variado y sugerente, mezclado y derivado de la experiencia sensorial, postuló la existencia de un arte que sería incompleto sin la respuesta imaginativa y sensible del público. En este complicado conjunto de opiniones, experiencias y prácticas, treinta años de consideraciones crecientemente materialistas sobre el arte y la literatura francesas se enfrentaron con un fuerte reto y rechazo. Los simbolistas no querían ser explícitos ni totalmente inteligibles; sus obras buscaban la experimentación de la provocación sensual de la imaginación. Des Esseintes, viajando desde su sillón gracias a sus gustos exóticos que le alejaban de la vida cotidiana, fue un ejemplo estimulante e influyente.

A lo largo de la evolución del movimiento simbolista en París, un número considerable de artistas y literatos cuya postura vital se conocía desde hacía años se hicieron cada vez más influyentes y respetados. Gustave Moreau y Stéphane Mallarmé, que repentinamente alcanzaron gran popularidad entre los simbolistas, desarrollaron el tema de la danza de Salomé ante Herodes y crearon obras despreocupadas de los asuntos y descripciones banales. Eran dos hombres más sugerentes que explícitos, dos artistas que, a pesar de las grandes diferencias existentes entre sus creaciones artísticas desde muchos puntos de vista, supieron contagiar la predilección por un arte insinuante.

Muchos iban a seguir el camino de Des Esseintes. La obra de arte sería controlada minuciosamente y medida con gran cuidado para llevar sus tesis a su última consecuencia. Mientras actuaba sobre los sentidos del que la miraba, del lector y observador, era completa en sí misma: poco a poco se fue abandonando la representación de la realidad

El Sagrado Corazón, por O. Redon; 1895. Museo del Louvre, París.

concreta en favor de una mayor profundización en el significado de la obra de arte. Ya sean las densas o arrebatadoras cadencias de los poemas de Mallarmé, o las nerviosas pinceladas de Moreau, cuanto menos explícitamente descriptivo de los objetos era el arte, tanto más acentuaba la sensación estética sugerente y la única manera de controlar y articular esto era realizar una manipulación sensible de los materiales y estructura de la obra. Con el abandono del realismo y el interés por la descripción de los objetos se profundizó en el conocimiento de los medios y técnicas a disposición del artista. Como resultado, las pinturas y los poemas tomaron conciencia del ritmo de colores y líneas sobre una superficie plana o del ritmo de los versos y sonidos en poesía. Con Mallarmé las palabras dejan de tener un significado transparente y evidente por sí mismo, con un fin descriptivo: en sus poemas las palabras están emparejadas hábilmente,atendiendo tanto a su resonancia musical como a su significado concreto.

La característica principal de la poesía simbolista puede consistir en no ir directamente al grano por la siguiente razón: el sentido del poema debe estar en un segundo plano, de forma que lo más destacable sean los sonidos de las palabras (es decir, los aspectos materiales). Para limitar el acceso directo al significado de un poema se introduce un hiato en el que se empiezan a oír las consideraciones más materiales, haciendo sentir su presencia.

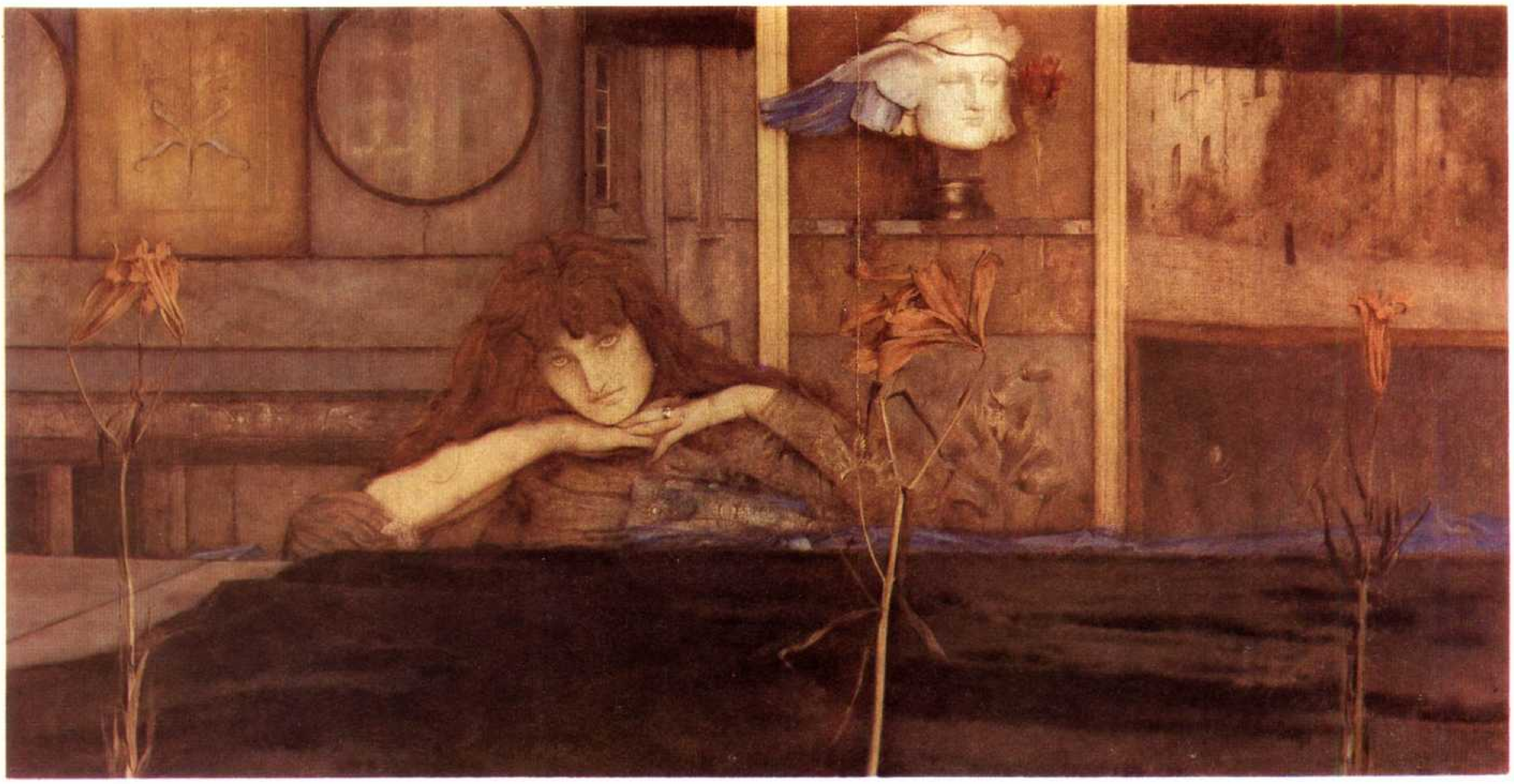
Buscando un pintor cuyo control y consciencia de sus medios se oriente más hacia los aspectos materiales que hacia significados específicos, podemos fijarnos en Moreau o Redon, como hizo Des Esseintes; pero también podemos encontrar en un artista americano que durante cierto período tuvo unos planteamientos muy parecidos a los de Mallarmé algo de esa misma habilidad espiritual y evocativa. Se trata de James Abbott McNeill Whistler (1843-1903), experto en arte japonés, lo que le llevó en 1860 a denunciar y criticar su primera fase realista, centrándose en la búsqueda de la perfección en óleos, aguafuertes y litografías, de acuerdo, siempre dentro de lo posible, con sus demandas internas y eludiendo a partir de ese momento las descripciones minuciosas que parecían tan difíciles y al mismo tiempo tan esenciales en gran parte de la pintura del siglo XIX. Mucho antes que los simbolistas, Whistler había condenado a la naturaleza por su falta de gusto, opinión ya expresada por Charles Baudelaire. La belleza era el campo profesional del artista, y su aproximación a dicho campo no podía ser premeditada, aunque se necesitaran conocimientos aprendidos con la experiencia. Whistler sentía una gran fascinación por el Támesis en el crepúsculo, cuando languidece la actividad diurna y el mundo materialista desaparece bajo la suave luz del ocaso. El amor al crepúsculo y al misterio evocador de las sombras fueron elementos muy comunes entre los simbolistas en los años 80 del pasado siglo, lo que demuestra la influencia ejercida por los nocturnos de Whistler y su predilección por los interiores japoneses, pudiéndose considerar a este artista el precedente más directo del movimiento simbolista. Recordemos simplemente la musicalidad de los títulos de sus obras y comprenderemos la determinación de Whistler de que los arreglos compositivos de colores en sus pinturas no estuvieran determinados por yuxtaposiciones accidentales y caleidoscópicas de la vida diaria, sino por las exigencias de armonía y equilibrio de la propia pintura, tan independiente del tema desarrollado y del propósito descriptivo como una secuencia de notas en una partitura musical. La ilusión creaba necesariamente efectos decorativos, evidenciándose los elementos materiales, por ejemplo, la liquidez de la pintura, o la forma de dar las pinceladas sobre el lienzo. Cuando este artista tan innovador se dedicó a proyectar la decoración de una habitación los resultados fueron lógicamente rítmicos, exóticos y brillantes: en absoluto vulgares.

Armonía en azul y oro: La sala de los pavos reales (1876-77; Freer Gallery of Art, Washington D. C.) es quizá la obra de Whistler de más significado y trascendencia cultural, aunque su cliente no quedara demasiado satisfecho de ella y su influencia no se hiciera notar durante casi un cuarto de siglo. El pavo real es un pájaro exótico, pero en las ondulantes decoraciones murales de Whistler tiene un brillo amenazador. Los ojos de su cola cubren por entero paredes de fondo azul, con evidente influencia de la porcelana oriental y de las pinturas japonesas.

Esta habitación estaba destinada a albergar la colección de porcelana china en tonos blancos y azules del cliente de Whistler: en este sentido, los dibujos tienen una explicación suficientemente racional. De todas formas, Whistler va mucho más allá de una respuesta pobre y, en cierto sentido, plagiaria. En esta habitación predomina el ritmo y el gusto por la decoración sobre la precisión descriptiva anatómica, lo que convierte a los pavos reales en un simple tema sobre el que se hacen variaciones en función de la repetición rítmica y acumulativa. La habitación es única, tanto por la utilización de la pintura decorativa como por la gran libertad concedida a los motivos empleados, que, lejos de permanecer encerrados en marcos y estructuras definidas, se escapan de las manos de Whistler para esparcirse por paredes y contraventanas sin preocuparse de la superficie que hay debajo de ellos. Se crea de esta manera una habitación exótica y dinámica que ejerció una influencia decisiva en los creadores de interiores simbolistas posteriores, marcando una serie de pautas y criterios estéticos a expensas de los criterios prácticos: en *La sala de los pavos reales,* de Whistler, no se ha introducido ningún elemento que no sea arte. La descripción es mínima y el detalle se aplica a la disposición rítmica de motivos decorativos.

Este gusto por lo decorativo es característico de gran parte de la pintura simbolista y, adecuadamente transcrito, también de gran parte de la literatura simbolista. Además, fue el elemento unificador del arte simbolista, que busca un significado en la interacción de los colores y las líneas, con el Art Nouveau, cuyos ritmos atenuados habían invadido a principios de los años 90 todos los campos del diseño, desde la página de un libro hasta el salón, desde la casa de pisos hasta las joyas. Todo esto ocurrió muchos años después de que Whistler realizara su *Sala de los pavos reales,* que, por tanto, no se puede considerar perteneciente a dicho movimiento artístico. Por otra parte, la importancia de Whistler como precursor en ambos campos difícilmente será sobrevalorada, especialmente en función de la fama alcanzada por este artista entre los simbolistas de París, Bruselas y otros lugares entre finales de los años 80 y principios de los 90, de sus estrechos lazos con Mallarmé y, por último, de su voluntad manifiesta de expresar sus ideas, gustos y criterios con una claridad total y sin ambigüedades.

En Inglaterra, Whistler estuvo muy relacionado con los pintores prerrafaelistas que más conscientemente buscaban la belleza. El exótico carácter medieval de la pintura de D. G. Rossetti (1828-82) y de Edward Burne-Jones (1833-98) complementaba de alguna manera su insistente gusto por el arte japonés. Como el exotismo y una suave renuncia espiritual a las tribulaciones de la vida



I Lock my Door upon Myself, de Fernand Khnopff; óleo sobre lienzo; 0,72 × 1,4 m.; 1891. Neue Pinakothek, Munich.

diaria se convirtieron cada vez más en elementos esenciales de los simbolistas en París y Bruselas, Rossetti y Burne-Jones, igual que antes Whistler, encontraron en estas dos ciudades un público entusiasta y apropiado desde el punto de vista estético.

En la obra de Fernand Khnopff *I Lock My Door Upon Myself* (1891; Neue Pinakothek, Munich) se entremezclan de forma sutil y sensible todas estas influencias para crear una pintura que sugiere al mismo tiempo tranquilidad y misterio. Khnopff era un gran admirador de los prerrafaelistas y compartía su gusto por lo medieval. Además, era un buen conocedor del arte inglés de los años 1890. El título del cuadro está sacado de un poema de Christina Rossetti: su alusión al simbolismo es evidente, pues sugiere un mundo interior lleno de acontecimientos emocionales, espirituales y estéticos, aislado de la comunicación con otros seres humanos y en un arrobamiento parecido al sueño del que es despertado por la sensibilidad a la belleza. La modelo de Khnopff recuerda a Jane, esposa del dibujante William Morris, con su enérgica mandíbula y sus brillantes ojos. Encima de ella está el busto de Hypnos, el dios del sueño, aludiendo poéticamente a la ensoñación y a la vida interior de la imaginación.

La escena resulta lujosa y exótica, reflejando influencias de Burne-Jones y Rossetti, por una parte, y de Whistler por otra, por ejemplo por su composición en friso rítmicamente dividida a intervalos verticales. Los lirios de extraños colores reflejan lo precioso, artificial y sensual que es este impenetrable mundo interior. Es tan remoto como el de Des Esseintes; Fernand Khnopff construyó un altar en su estudio de Bruselas con un molde del dios Hypnos y la siguiente inscripción: *«On ne a que soi»* («Uno no se tiene más que a sí mismo»). No puede haber una definición más breve y exacta del *ethos* simbolista; y, sin embargo, al mismo tiempo los simbolistas necesitan exteriorizar su exótica sensibilidad para indicar, al menos, la existencia o el significado de sus secretos.

El tema de Khnopff está muy cerca del confinado mundo de Des Esseintes, pero su técnica pictórica le acerca más al gusto inglés. El arte simbolista se había internacionalizado totalmente. Whistler y Burne-Jones hacían exposiciones en Bruselas, París y Munich, además de Londres. Khnopff y muchos otros pintores contribuyeron tanto a las exposiciones colectivas de Les Vingt y La Vie Moderne, en Bruselas, como en los Salones de La Rosacruz. Pronto aparecieron varios grupos y publicaciones, y aunque desaparecieron casi en seguida, la internacionalidad fue una de sus normas. Más adelante, con el repentino florecimiento de revistas dedicadas a las artes decorativas en varias ciudades europeas, las influencias se fueron transmitiendo de unos países a otros en forma de motivos decorativos de Art Nouveau (denominado *Jugendstil* y *Stilo Liberty* en otros países) o de la herencia temática de la literatura y la pintura simbolistas. Revistas como *Pan*, de Munich, *Ver Sacrum* de Viena y *The Studio* de Londres proporcionaron en los años 1890 un conocimiento a fondo de la evolución del arte a cientos de kilómetros de distancia de su lugar de origen. Por primera vez un movimiento que tan estrechamente unía a artistas visuales y literarios, publicaba las obras producidas en ambos campos. El nuevo predominio de la agitación decorativa de las superficies planas, conseguido mediante rápidas líneas curvas, hizo del Art Nouveau un fenómeno que se extendía de Chicago a Moscú, afectando a todas las capitales entre estos dos puntos. La publicación en *The Studio* de las obras de Beardsley (1893) mostraba las mismas influencias y esencias del Art Nouveau combinado con temas simbolistas tan evidentes en Barcelona como en Viena, en las obras de Picasso (1881-1973) como en las de Gustav Klimt (1862-1918).

El nuevo gusto de la pintura simbolista por las posibilidades



Detalle de *Armonía en azul y oro: La sala de los pavos reales*, de J. A. M. Whistler; 1876-77. Freer Gallery of Art, Washington D. C.

de las técnicas artísticas y su poder de sugestión fue investigado a fondo en París, donde algunos aspectos de la pintura de los postimpresionistas contribuyeron al desarrollo del simbolismo. En este sentido, los cuadros pintados por Gauguin en Pont-Aven tuvieron una gran trascendencia. Por otra parte, Bruselas y Munich se limitaron más al ilusionismo académico *trompe l'oeil* y al deseo de hacer verosímiles las sorprendentes aventuras de la imaginación. Franz von Stuck (1863-1928), y antes que él el suizo Arnold Böcklin (1827-1901), fueron los brillantes exponentes de esta tendencia. En Holanda y en los Países Escandinavos el reciente predominio del ritmo en la pintura y la nueva cualidad de expresiva exageración de la línea y el color para



conseguir efectos provocativos y sugerentes, tuvieron un gran desarrollo.
En Holanda destacaron Jan Toorop (1858-1928) y Jan Thorn-Prikker (1868-1932), los cuales llevaron a sus últimas consecuencias la estilización rítmica de la forma sin abandonar el interés por un tema de base trascendente. Dentro del gusto simbolista, se sirvieron de elementos decorativos utilizando su capacidad expresiva en la medida en que permitían a los sentimientos aparecer reflejados en la obra. Cuando el Art Nouveau empezó a desdeñar esta unión eliminando el tema reconocible, gran parte de esta fuerza expresiva se perdió o al menos peligró. Anteriormente, incluso un broche podía provocar asociaciones muy intrincadas, sugerencias poéticas; podía evocar una *femme fatale*, el olvido del sueño y la imaginación consciente.
El tema empezó a tener una importancia fundamental y a menudo los simbolistas, tanto escritores como pintores, retomaron temas de la mitología clásica —la Esfinge y la Quimera, por ejemplo— o de la Biblia —Adán y Eva, Salomé y San Juan Bautista— por ser mitos que reflejaban

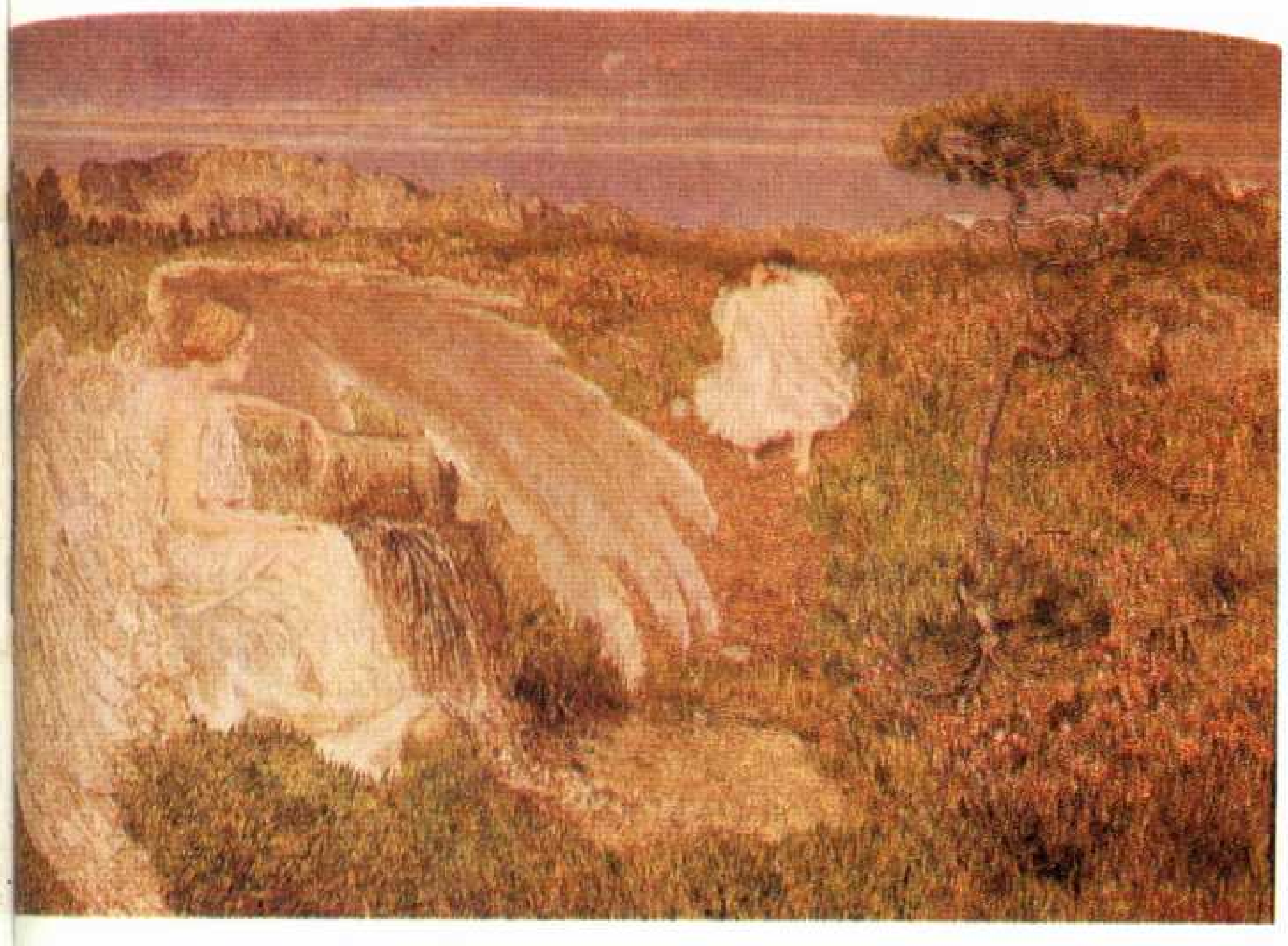
Las tres novias, de Jan Toorop; tiza negra y lápices de colores sobre papel marrón; 78 × 98 cm.; 1893. Museo Kröller-Muller, Otterlo.

sueños aparentemente salvajes e incontrolados; pero a menudo se servían de ellos para sus propios fines, como ya había hecho Des Esseintes al utilizar estos temas para centrar su atención en un drama humano determinado, por ejemplo el pecado o el equilibrio entre los instintos animales y la experiencia emocional en el acto del amor.
Ocasionalmente, planteando el tema sin dar unas referencias específicas de espacio, tiempo o personas, los simbolistas desarrollaron imágenes propias y válidas sin necesidad de hacer referencia al pasado clásico o bíblico. Estas obras se basan en la clara evocación de asociaciones emocionales: en otras palabras, para ser inteligibles requieren una sutil respuesta emocional del público que implica suprimir referencias específicas y literarias que de otra manera proporcionarían un contexto de asociaciones. Para que una imagen alcance el objetivo deseado sin tales añadidos,

tiene que liberarse de cosas superfluas y tener muy en cuenta los medios pictóricos de que el artista dispone: hay que utilizar al máximo los recursos expresivos de la línea, el color y el ritmo y no descuidar, sino reforzar su relación con el tema.
Este objetivo es alcanzado plenamente en dos obras: *Las tres novias*, de Jan Toorop (1893; Museo Kröller-Muller; Otterlo) y *La danza de la vida*, de Edvard Munch (Galería Nacional, Oslo). Ambas presentan una composición en friso ligeramente simétrica, lo que obliga al espectador a hacer una serie de comparaciones. En ninguna de las dos pinturas podemos identificar un escenario determinado: ambas parecen estar fuera del tiempo y del espacio.
A pesar de las motivaciones personales que llevaron a cada uno de estos artistas a manipular imágenes de considerable importancia y potencia expresiva, podemos afirmar que las llenaron de implicaciones emocionales que van más allá de los lazos personales con Munch y Toorop, alcanzando un nivel y un significado inteligibles para cualquier espectador. Éste es un logro muy importante: Munch va mucho más lejos en esta dirección que Toorop. Abandonar las referencias específicas a la religión o a la mitología es confiar al máximo en las propiedades inherentes a las técnicas de que disponen. Toorop mantiene ciertos trazos iconográficos reconocibles que emplea para sus propios fines, mientras Munch es capaz de desarrollar totalmente su iconografía sin pérdida de inteligibilidad.
Los dos cuadros citados tienen muchos puntos en común, a pesar de la gran diferencia de medidas: ambas son obras simbolistas que reflejan ideas y sentimientos, yendo más allá de la descripción trivial de la existencia cotidiana.
La obra de Toorop es bastante más exótica que la de Munch, pero ambas pueden ser tomadas como ejemplo de la difusión internacional de las influencias, técnicas e ideas simbolistas. Sin duda, París y Bruselas fueron los centros vitales del pensamiento y la obra simbolista. Sin embargo, este movimiento tenía influencias muy diversas y a menudo contrastantes, las cuales se reunieron para formar un cuerpo teórico y práctico dotado de nueva coherencia. Hacía ya bastante tiempo que se estaban fraguando los elementos del pensamiento simbolista en varias ciudades europeas, aparte de París y Bruselas. El ejemplo de Francia y Bélgica contribuyó a la formación de grupos en otros países, que al mismo tiempo tenían ideas y objetivos simbolistas y reflejaban caracteres de sus países de origen. Edvard Munch es un ejemplo muy claro: por mucho que su obra responda a los criterios teóricos del simbolismo francés y aunque haya hecho un retrato litográfico de Mallarmé y haya visitado París, al mismo tiempo sus obras son un fenómeno artístico esencialmente escandinavo, unido con tantos lazos a los escritores del norte —entre ellos, Strindberg e Ibsen—

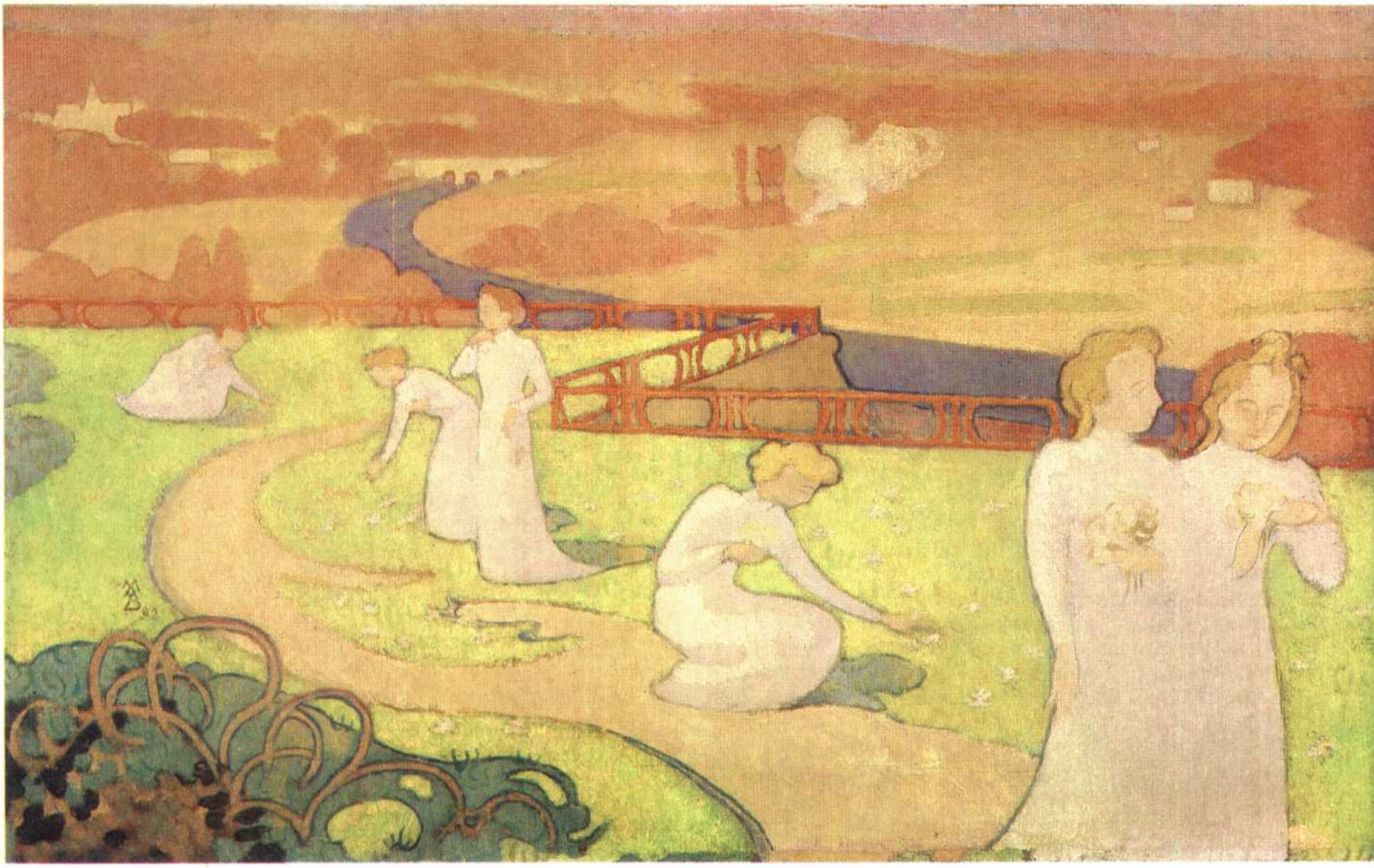


La danza de la vida, de Edvard Munch; óleo sobre lienzo; 1,25 × 1,9 m.; 1899-1900. Galería Nacional, Oslo.



El ángel del amor, de Giovanni Segantini; óleo sobre lienzo; 2,10 × 1,44 m.; 1894-97. Galleria d'Arte Moderna, Milán.

como a los escritores o pintores franceses. De esta manera, la cristalización de principios del movimiento simbolista parisino ejerció una influencia enorme en distintos países, fundamentalmente en dos niveles: produjo una cristalización similar de ideas y actitudes en otros países dentro de sus propias tradiciones culturales y, al mismo tiempo, influyó, mediante el impacto de obras particulares y de los artistas a través de exposiciones y publicaciones.
La obra de Toorop *Las tres novias* presenta una serie de imágenes de las cuales muchas tienen un origen claramente cristiano, y él las utiliza para invocar una serie de asociaciones y notas con fines específicamente cristianos.
La organización rítmica de la pintura acentúa su expresividad y sugiere un vibrante canto que resuena en todos los rincones de la obra. El cuadro es esencialmente simétrico: tres novias aparecen frente al observador.
La figura central irradia inocencia; a su lado, la novia de Cristo es recibida con lirios; al otro lado, una novia demoníaca con un tocado con cuernos y un collar de calaveras recibe una misteriosa libación, manteniendo una actitud inmóvil, hipnótica y horrenda. Coros cantores detrás de esas dos novias emiten sonidos caracterizados por dibujos lineales, líneas curvas en la mitad bendita de la pintura y quebradas en la mitad maldita. La novia central está representada en su inocencia atrapada entre dos fuerzas contrapuestas. Las esquinas superiores de la obra muestran manos crucificadas y campanas de las que fluyen líneas como cabellos que quizá también indiquen sonidos.
Otras líneas de Toorop que representan sonidos fluyen de campanas más pequeñas agitadas por mujeres que aparecen en primer plano. Son imágenes ricas y convincentes que representan la batalla entre el bien y el mal librada por el inocente ser humano que aquí duda entre la religiosa y la *femme fatale*. Hay numerosos elementos en la pintura que alcanzan gran expresividad mediante la acción de líneas y ritmos, por encima del tema representado. El cuadro de Toorop es simbolista porque rehuye la descripción materialista de la vida cotidiana e intenta desarrollar un tema general de gran significación espiritual empleando procedimientos sugerentes y expresivos, inherentes a su medio y a su técnica tanto como el propio tema.
Edvard Munch llevó esta técnica mucho más lejos. En su obra *La danza de la vida* desarrolla el tema de las tres edades de la mujer presentándonos un baile a la luz de la luna en una playa. La escena no tiene una localización específica y no hay un intento de articular una transición lúcida o verosímil desde el primer plano al fondo. Tres figuras contrastantes aparecen sobre un telón de fondo constituido por una frenética danza, actividad que momentáneamente han abandonado para que el observador las pueda ver mejor. No aparecen imágenes religiosas específicas que nos guíen en la interpretación de la escena, pero las figuras están caracterizadas por sus posturas, su expresión y, sobre todo, por el color de sus vestidos: blanco para la virginidad y la niñez, rojo para la edad del amor y la madurez y negro para la viudez y la muerte.
Hay en la obra una progresión de izquierda a derecha y de la claridad a la oscuridad, formando un friso que está más allá de la realidad temporal, que Munch ha representado con la frenética danza en la playa.
En la época en que se pintaron *Las tres novias* de Toorop y *La danza de la vida* de Munch, la relación entre el tema desarrollado y la utilización con fines expresivos de la línea y el color había sido ya explorada por muchos artistas. El nuevo credo, más sugerente que explícito, había sido una revelación para muchos escritores y pintores, abriendo nuevos caminos a la investigación artística. Los principios fundamentales fueron formulados en 1886 en París, justo cuando el impresionismo empezaba a explorar sorprendentes caminos y cuando los seguidores de las técnicas impresionistas empezaban tanto a adoptar como a explorar en nuevas direcciones esas técnicas y el color impresionista. Gauguin, Seurat y Van Gogh habían recibido una gran influencia del impresionismo, pero querían desarrollar aún más algunas de sus técnicas. Los tres daban gran importancia al dibujo, a la composición y al tema, que en su opinión eran los elementos fundamentales para que un cuadro fuera expresivo y sugerente, en vez de casual, informal o trivial.
La búsqueda de las cualidades emocionales y expresivas del arte emprendida por Van Gogh y Paul Gauguin fue muy intensa. Reflejaron en su obra tanto su experiencia interior como la exterior, y los conocimientos del artista se pusieron tan a menudo al servicio de las emociones como sus ojos. Por otra parte, para Gauguin y Van Gogh sus composiciones pictóricas siempre debían operar por medios visuales: es decir, que directamente de la primera generación de pintores impresionistas, surgieron pintores que intentaban conservar la importancia de la técnica y del fuerte color impresionista, pero que también intentaban unir estas técnicas a un compromiso con una pintura expresiva y sugerente.
Su trabajo fue contemporáneo al nacimiento del movimiento simbolista en la literatura y el arte, y no es extraño que Gauguin se relacionara con los pintores y escritores simbolistas, o que al final de la década de 1880 París fuera un conglomerado complicadísimo de grupos, teorías y obras de arte.
En efecto, éste fue un momento prolífico y rico para el arte y la literatura franceses, y gran parte de los diez o quince años siguientes se dedicaron a la elucidación y valoración de las distintas ideas y tendencias que habían surgido hacia finales de la década de los 80. Las relaciones de Gauguin con los escritores Charles Morice, Albert Aurier y Mallarmé contribuyeron en gran medida a que la obra del pintor fuera una búsqueda constante de un significado en las impresiones de la experiencia visual. Por contraste con las impresiones sensoriales desordenadas que recibimos del mundo que nos rodea, la obra de arte simbolista ofrecía una



Abril, de Maurice Denis; óleo sobre lienzo; 38 × 61 cm.; 1892. Museo Kröller-Muller, Otterlo.

muestra de la realidad material controlada con gran rigor y minuciosidad. Todo podía caber dentro de un marco, *«luxe, calme et volupté»* (lujo, calma y voluptuosidad), en frase que Matisse tomó prestada de Baudelaire. En estas circunstancias, la cualidad ultraterrena de las escenas representadas por Munch, Segantini, Gauguin o Maurice Denis se explica perfectamente. En efecto, de esta manera la capacidad expresiva inherente a los medios del artista —sus colores, líneas o composiciones— encontró un terreno ideal para su actividad, sin intrusiones o trivialidades que distrajeran al observador o interfirieran las sugerencias de sentimientos que la obra contenía y transmitía.

Sobre una superficie pictórica tan sutilmente ordenada, el color y la línea podían alcanzar su máxima expresividad; una obra detalladamente descriptiva sería más un elemento de distracción que un apoyo eficaz del conjunto. Por eso la mayor parte de la pintura simbolista se caracteriza por evitar los detalles en la representación de las imágenes esenciales. Esto se ve en la neblina de Carrière, en la melancolía negra y aterciopelada de Redon o en los dibujos de Seurat. También se aprecia en la omisión y sustitución de superficies planas de color apenas modulado de la bella obra de Gauguin *Autorretrato simbolista con halo* (National Gallery of Art, Washington D. C.), donde su cabeza flota sobre un fondo amarillo, aparentemente separada de la mano pintada en la parte inferior del cuadro y sin guardar relación con los motivos decorativos vegetales y curvilíneos del borde inferior. En los cuadros simbolistas de este tipo pintados por Gauguin, a causa de una dependencia todavía grande de la fuerza cromática que iniciaron los pintores impresionistas, el color ha abandonado la representación de la luz del día y con una densidad y fragmentación de sus partes propia de un esmalte se ha entregado a yuxtaposiciones que son al mismo tiempo decorativas y expresivas.

Estas relaciones despiertan sensaciones en el espectador: al entrar en contacto unas con otras generan tensiones o armonía; pueden ser estridentes o pesadas, vaporosas o espesas. La construcción de una pintura en función del tema resulta evocadora y sugerente, tan relacionada con el sentimiento como con la vista.

Con tales medios, Gauguin consiguió impresionar enormemente a ciertos simbolistas, sobre todo a Aurier, que podríamos decir que se convirtió en su portavoz. Por otra parte, incluso cuando Gauguin pintaba lejos de los círculos simbolistas de la ciudad de París, enviaba desde Tahití obras con temas y logros simbolistas. La fuerza de su *Nunca más* (1897; Courtauld Institute Gallery, Londres) se debe en gran medida a las lecciones aprendidas tanto de los simbolistas como de los impresionistas, al igual que el enorme cuadro *¿De dónde venimos? ¿Qué somos? ¿A dónde vamos?* (1897; Museum of Fine Arts, Boston), una obra grave y contemplativa, llena de una simbología personal, pero al mismo tiempo inteligible gracias a la maestría expresiva incomparable de Gauguin.

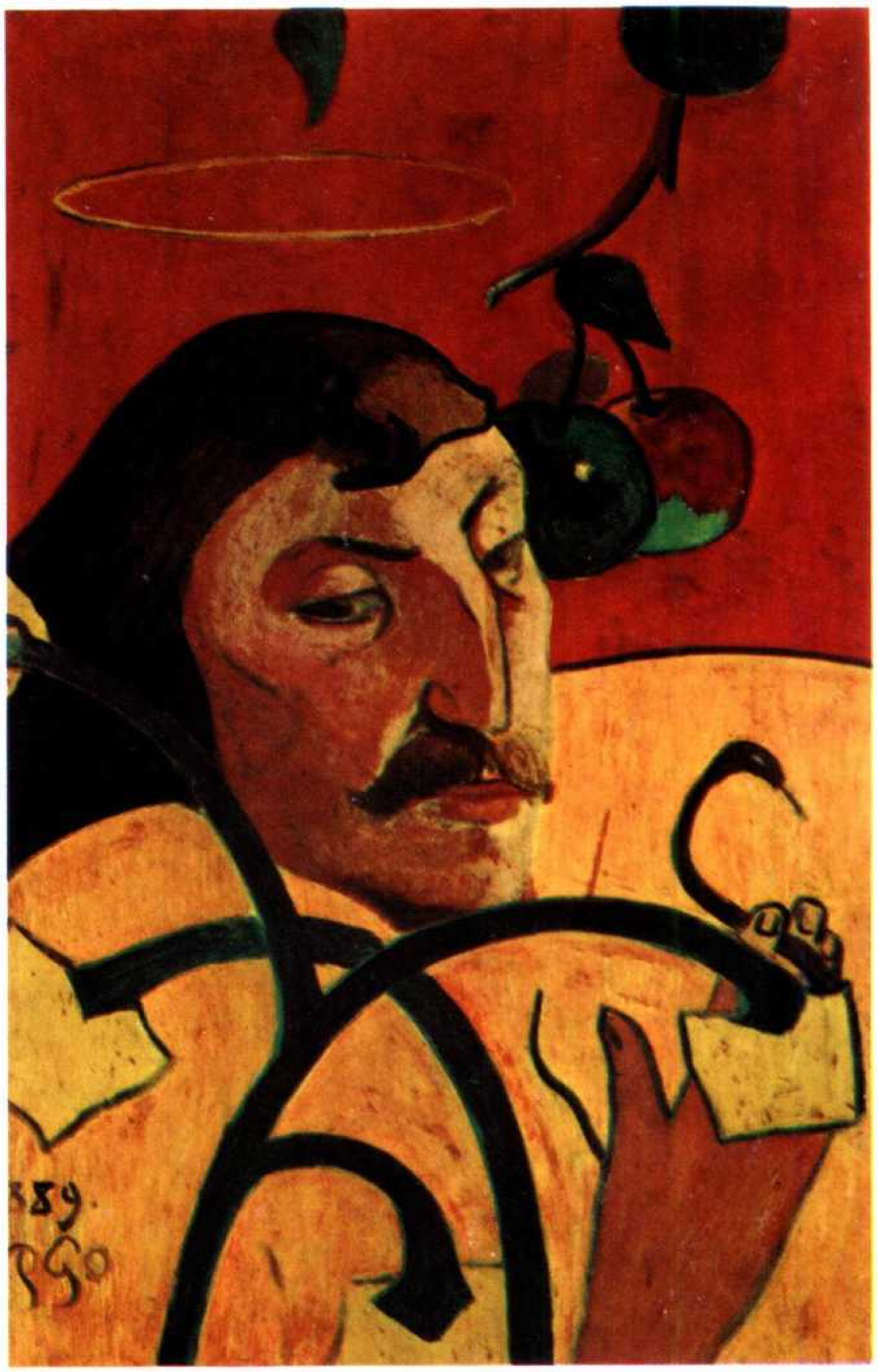
La contribución de este pintor a la pintura simbolista

francesa se está reconociendo cada vez más. Entre los simbolistas hubo pintores literarios, pero ni Gauguin ni los que le siguieron pertenecían a este grupo: ellos constituían el elemento más estrictamente pictórico dentro del movimiento, tan sensible a las relaciones intercromáticas como Mallarmé a la cadencia musical de las palabras y las letras.

Esta conciencia de las demandas de los medios del pintor conduce a una exploración de esos medios. La falta de volumen de la superficie pictórica se fue reconociendo cada vez más y el espectador empezó a interpretar las líneas según su movimiento sobre una superficie, en vez de concebirlas en movimiento ilusorio por el espacio pictórico. La pintura dejó de concebirse como una ventana desde la que se puede contemplar una escena o un suceso; el cuadro apareció cada vez más, en palabras de Maurice Denis, como «una superficie plana cubierta por colores que forman una secuencia determinada». Los cuadros de Whistler ya habían hecho alusión a esto, produciendo unos resultados excelentes desde el punto de vista decorativo. Con la variedad de colores vibrantes empleados por Gauguin, por sus seguidores de Pont-Aven y por los nabis, la decoración llegó a ser vital, fundamental y expresiva. La decoración y la expresión evolucionaron conjuntamente, con lo que al final resulta muy difícil establecer una distinción clara entre pintura y artes decorativas o aplicadas. Gauguin realizó esculturas y vasos pintados de cerámica. También hizo decoraciones murales, igual que Sérusier, ese lazo vital entre Pont-Aven y los nabis en París. Entre los nabis, Bonnard y Vuillard realizaron carteles, y el primero también biombos. Denis se dedicó al cristal esmerilado y a la pintura mural y Paul Ranson a los colgantes decorativos y a las pinturas que los imitaban. Cualquier consideración de la relación entre Art Nouveau y pintura simbolista debe tener en cuenta la complejidad de este desarrollo.

El Art Nouveau no era sólo un estilo de diseñar todo tipo de objetos, desde papeles pintados para pared hasta broches y camas, que estuvo de moda durante los años 90 del pasado siglo: se incluía en el movimiento simbolista en cuanto buscaba la evocación y la expresión y heredó una iconografía simbolista: lirios, esfinges y vampiros. Es menos correcto pensar que los artistas simbolistas se quedaron impresionados por los floridos juegos de artificio visuales del Art Nouveau y que incorporaron sus elementos de forma accidental a sus realizaciones, que reconocer que la pintura simbolista había llegado por su cuenta a crear un arte decorativo lleno de referencias, asociaciones y sentimientos. Hacia 1893 el diseñador disponía de todo esto, y continuamente se fueron atenuando estos ritmos por toda Europa. Además, el culto simbolista del interior exótico, lujoso y esotérico llevó a la demanda de interiores conscientemente bellos para clientes que querían, como a menudo mostró el caricaturista de la revista *Punch* George du Maurier, que se les considerara hipersensibles a las sensaciones estéticas, capaces de extasiarse delante de un vaso o de un objeto hermoso hecho por el hombre. Durante unos pocos años, el artista y el diseñador tuvieron un amplio campo de actuación común: Beardsley (1872-98), por ejemplo, que fue tan popular hacia 1893, aunó con una facilidad sin precedentes en sus ilustraciones de la obra de Oscar Wilde *Salomé* la elegancia y la economía a la hora de ilustrar un libro con la reinterpretación de un tema resucitado diez años antes por Flaubert, Huysmans y Moreau. En el caso de Beardsley, no podemos distinguir el artista del diseñador.

Las joyas de R.-J. Lalique (1860-1945) eran puras muestras de Art Nouveau, y sin embargo su bella creación con cabeza de mujer es una herencia directa de la literatura y la pintura simbolistas, emparentada con la esfinge, la harpía, la vampiresa y cualquier otra representación antropomórfica de la fascinante y peligrosa *femme fatale*.



Autorretrato simbolista con halo, de Gauguin; óleo sobre madera; 87,5 × 56,8 cm.; 1889. National Gallery of Art. Washington D.C.

Tanto en Inglaterra como en el continente, las artes aplicadas tuvieron un gran desarrollo en los años 80 del siglo pasado. Pintores, escultores y arquitectos se dedicaron con gran ahínco a la fabricación y decoración de objetos útiles. En Inglaterra, William Morris (1834-96), tan estrechamente vinculado a la evolución literaria y artística prerrafaelista, sostuvo enérgicamente la necesidad de volver a examinar y analizar el papel de artistas y diseñadores. Su empresa contrató a los pintores Ford Modox Brown (1821-93), Rossetti y Burne-Jones como diseñadores. Morris creía que la diferencia entre artista y artesano era un error del mundo moderno que comenzó en el Renacimiento: esta idea aparece defendida en sus escritos, y su opinión fue escuchada y respetada.

A medida que los prerrafaelistas ingleses se fueron conociendo y alcanzando fama en la Europa continental,

ejerciendo influencia sobre artistas como Khnopff, Delville, Point, Denis, Klimt, Thorn-Prikker y muchos más, el trabajo de diseñador fue encontrando un público cada vez mejor dispuesto. El cartel y la ilustración de libros quizá guardaban más relación con el trabajo habitual del pintor: Bonnard, Vuillard, Toulouse-Lautrec y Georges de Feure fueron pintores-dibujantes que tuvieron una gran actividad en este campo. La riqueza literaria del movimiento simbolista condujo también a la colaboración entre pintores y escritores. Mallarmé colaboró con Manet en la traducción de la obra de Poe *El cuervo*. Posteriormente, Mallarmé admiraría las íntimas y misteriosas revelaciones de las carpetas de litografías de Redon —tanto por la poesía verbal de sus títulos, tan enigmáticos, como por las revelaciones de cada página, imitando la familiaridad del formato de libro con preferencia sobre la exposición pública y simultánea que ofrecen las paredes de una galería. Cuando Georges de Feure ilustró *La porte des rêves* («La puerta de los sueños», 1898), de Marcel Schwob, el proceso físico de apertura de su libro estaba lleno de significado y era una puerta que se abría a los sueños que contenía el texto. Además de libros y carteles, De Feure diseñó biombos, sillas y otros tipos de muebles. Era un hombre muy prolífico que no hacía distinciones entre arte y diseño: la iconografía altamente sugerente de sus pinturas aparece también en las obras por él diseñadas. Al igual que en la obra de Beardsley (cuyo estilo influyó ocasionalmente en el de Feure), es inútil intentar distinguir al diseñador del artista porque no hay diferencia entre ambos: la iconografía simbolista pasa directamente al diseño del Art Nouveau. Especialmente en obras impresas, la tendencia pictórica a emplear colores planos perfectamente delimitados y separados de los demás por gruesos trazos, se ve reforzada y acentuada por las zonas necesaria y decisivamente planas de la superficie impresa. Esto se ve con gran claridad en las obras de Toulouse-Lautrec. El interés de los europeos de finales del siglo XIX por los grabados en madera japoneses agudizó esta tendencia, de forma que en los

Joyas Art Nouveau: diadema con sirena; bronce antiguo, ópalo y esmeralda. Musée des Arts Decoratifs, París.



primeros años de la década de 1890 comenzó a aparecer un sistema de diseño aplicable universalmente. Las técnicas compositivas asimétricas de la pintura fueron introducidas en los planos e incluso no representativos esquemas decorativos. Las imágenes introspectivas, poéticas, estéticas y a menudo siniestras de la pintura y la literatura simbolista constituían una serie de elementos de referencia para el diseñador, que podía referirse a ellas directamente o insinuarlas en cualquier imagen que el creciente atrevimiento de sus diseños le permitiera. Lalique incorporó a sus broches la figura de una libélula con cabeza de mujer; en otros casos eran esfinges, ninfas marinas y harpías. El exotismo, la belleza y el misterio de estas joyas se transmitían a los que las llevaban. De la misma manera que Khnopff había construido un altar con una cabeza alada para Hypnos, el dios del sueño de los griegos, representado posteriormente en su obra *I Lock My Door Upon Myself* (1891; Neue Pinakothek, Munich), un diseñador imbuido de la iconografía simbolista podía incorporar a sus jarrones imágenes de insectos y de gigantescas mariposas nocturnas, como moradores de la noche a la cabecera y a los pies de su cama. Sarah Bernhardt, la famosa actriz dramática con tanta frecuencia tema de los carteles de Alphonse Mucha, diseñó una escribanía en la que había un autorretrato de bronce con alas de murciélago para proyectar su imagen como *femme fatale*, el vampiro (la vampiresa) identificado claramente con el poder destructivo de la atracción femenina por Edvard Munch, Felicien Rops y otros.

La superficie impresa contribuyó al floreado y hasta obsesivo embellecimiento del Art Nouveau. Su característico dibujo rítmico de una larga y lenta curva completada repentinamente por una rápida curva más cerrada en otra dirección, apareció en todo tipo de superficies impresas, en portadas y lomos de libros, en la confección de publicaciones, en carteles, boletos, folletos y otros materiales impresos o en textiles con los que se hacían cortinas, colchas o vestidos y en papeles para pared, dominando así los interiores públicos y los privados. Su línea curva penetró en todos los interiores europeos, tanto en los más pobres como en los más fastuosos. Sus fuentes eran diversas —Whistler, Morris, los grabados japoneses, Gauguin, Burne-Jones— y su extraordinaria popularidad es innegable. Era ricamente sugerente —simbolista— evocando las raíces, el ritmo de crecimiento de las plantas y la densa fragancia de los lirios; pero era también esencialmente decorativo y alcanzó gran popularidad como sistema de distorsiones estilísticas que imprimía ritmo a todo lo que tocaba. Por primera vez quizá en un siglo había surgido un sistema estilístico rítmico que podía aprenderse y adaptarse a todos los niveles y a todos los detalles.

En manos de sus más acabados maestros esto produjo una coherencia dinámica, combinando simplicidad, complejidad y control. Horta en Bruselas y Guimard en París llevaron estos ritmos serpenteantes a los distintos elementos de los edificios que edificaron, unas veces con una severidad estructural sorprendente y otras con una facilidad familiar que pone de manifiesto el parecido caligráfico de la línea del Art Nouveau con la escritura a mano.

La forma y el ritmo fueron antepuestas a las consideraciones materiales y a la claridad estructural y llevaron, con el tiempo, a una fuerte reacción contra diseñadores y arquitectos, especialmente en los excesos del Art Nouveau aplicado a la decoración. Hector Guimard creó para sus entradas del Metro de París estructuras vigorosas, extraordinariamente rítmicas y fuertemente sugerentes de insectos y alas de mariposas. Pero en Guimard y en Horta la



fantasía estaba sujeta por una rigurosa disciplina. Los edificios de Horta fueron cada vez más severos y moderados. Las entradas de Metro escultóricas de Guimard podían reproducirse y montarse con secciones preconstruidas.
No se puede distinguir claramente al movimiento simbolista del Art Nouveau: eran interdependientes de una forma muy compleja. El movimiento simbolista reunió en sus diferentes grupos a numerosos escritores y pintores; el Art Nouveau fue esencialmente un fenómeno visual. De todas formas, debía mucho al sugerente y expresivo sentido de la decoración característico del simbolismo.
El Palais Stoclet de Bruselas ilustra estas interacciones tan complejas. El edificio mismo, proyectado por Josef

Mobiliario Art Nouveau: cama diseñada por Emile Gallé; 1904. Musée de l'École de Nancy.



El beso, de Gustav Klimt; acuarela y gouache sobre papel encolado en madera; 1,8 × 1,8 m.; c. 1909. Osterreichische Galerie, Viena.

Hofmann, es obra de un diseñador-arquitecto perteneciente al movimiento Art Nouveau que abandonó todos los elementos decorativos repetitivos y no esenciales, y retuvo un sentido preciso del ritmo y del intervalo, un control de la línea y la superficie de sus elevaciones que está inspirado por los rítmicos precedentes del Art Nouveau en su fase más temprana y plena. En el interior del Palais Stoclet, el secesionista vienés Gustav Klimt, un virtuoso muy culto reconocido internacionalmente como pintor, realizó un friso mural que se extiende por las paredes del comedor. Este friso pintado y con aplicaciones es una mezcla perfecta de pintura simbolista y decoración Art Nouveau: muestra la interdependencia existente entre ambos movimientos y lo que se deben el uno al otro.
El serpenteante árbol de la vida lanza sus espirales por la habitación, siendo un motivo decorativo de gran dinamismo que al mismo tiempo desarrolla un tema muy significativo. En caso de que este tema permaneciese oscuro, Klimt contrapesó el motivo del árbol de la vida con las figuras de una pareja abrazada en la que la figura masculina domina y casi avasalla a la femenina. El tema del amor, de la caída del hombre y del árbol de la vida se desarrolla explícitamente en términos de gran brillantez decorativa y que en su ritmo son inequívocamente Art Nouveau. Klimt, con medios que son tanto de un diseñador como de un pintor, ha decorado esta habitación y al mismo tiempo ha caracterizado al hombre con formas angulares y gran voluminosidad y a la mujer con formas curvas y un volumen mucho menor. Decoración y pintura se confunden, manteniendo un perfecto equilibrio que no duró muchos años, pero evidenció claramente la interacción entre los movimientos simbolistas y Art Nouveau. Klimt fue un consumado maestro de los dos.

Para mayor información:

J.-K. Huysmans, *A rebours* (Al revés, trad. de Rodrigo Escudero), Buenos Aires (1977); P. Jullian, *The Symbolists*, Londres (1973); S. T. Madsen, *Sources of Art Nouveau*, Nueva York (1975); J. Milner, *Symbolists and Decadents*, Londres (1971); M. Rheims, *The Age of Art Nouveau*, Londres (1966). *El simbolismo* (Taurus, Madrid, 1979). Cerezo, Pedro (et al.): *Simbolismo, sentido y realidad* (C.S.I.C., Madrid, 1979). Bonilla y San Martín, Adolfo: *El arte simbólico* (Madrid, 1902). Mackintosh, Alistair: *El simbolismo y el Art Nouveau* (Labor, Barcelona, 1975).

SALOMÉ EN LA PINTURA SIMBOLISTA

Como el sueño era una fuente de inspiración muy frecuente de los escritores y pintores simbolistas, la representación de sueños con su imprescindible componente fantástico y sus imágenes de gran potencia emocional son una característica de las obras simbolistas.
La imagen de Salomé era tan popular entre los simbolistas que durante unos diez años apareció por toda Europa en cuadros, esculturas, novelas y poemas, siendo descrita con tanta convicción como si el personaje bíblico se les hubiera aparecido en persona a los artistas:
«Bajo un velo azulado que escondía su cabeza y sus pechos, apenas podía verse el arco de sus ojos, las calcedonias de sus orejas y la blancura de su piel. Un manto de seda del color de las palomas cubría sus hombros, abrochado a su espalda por un cinturón de pedrería. Sus negros pantalones estaban sembrados de mandrágoras, y ella se movía con indolencia, golpeando suavemente el suelo con sus pequeñas babuchas de plumón de colibrí...»
El escritor Joris-Karl Huysmans hizo suya esta descripción de Salomé,



El triunfo de Salomé: *La decapitación de San Juan Bautista,* de Pierre Puvis de Chavannes; óleo sobre lienzo; 1,24 × 1,66 m.; 1869. Barber Institute of Fine Arts, Birmingham.



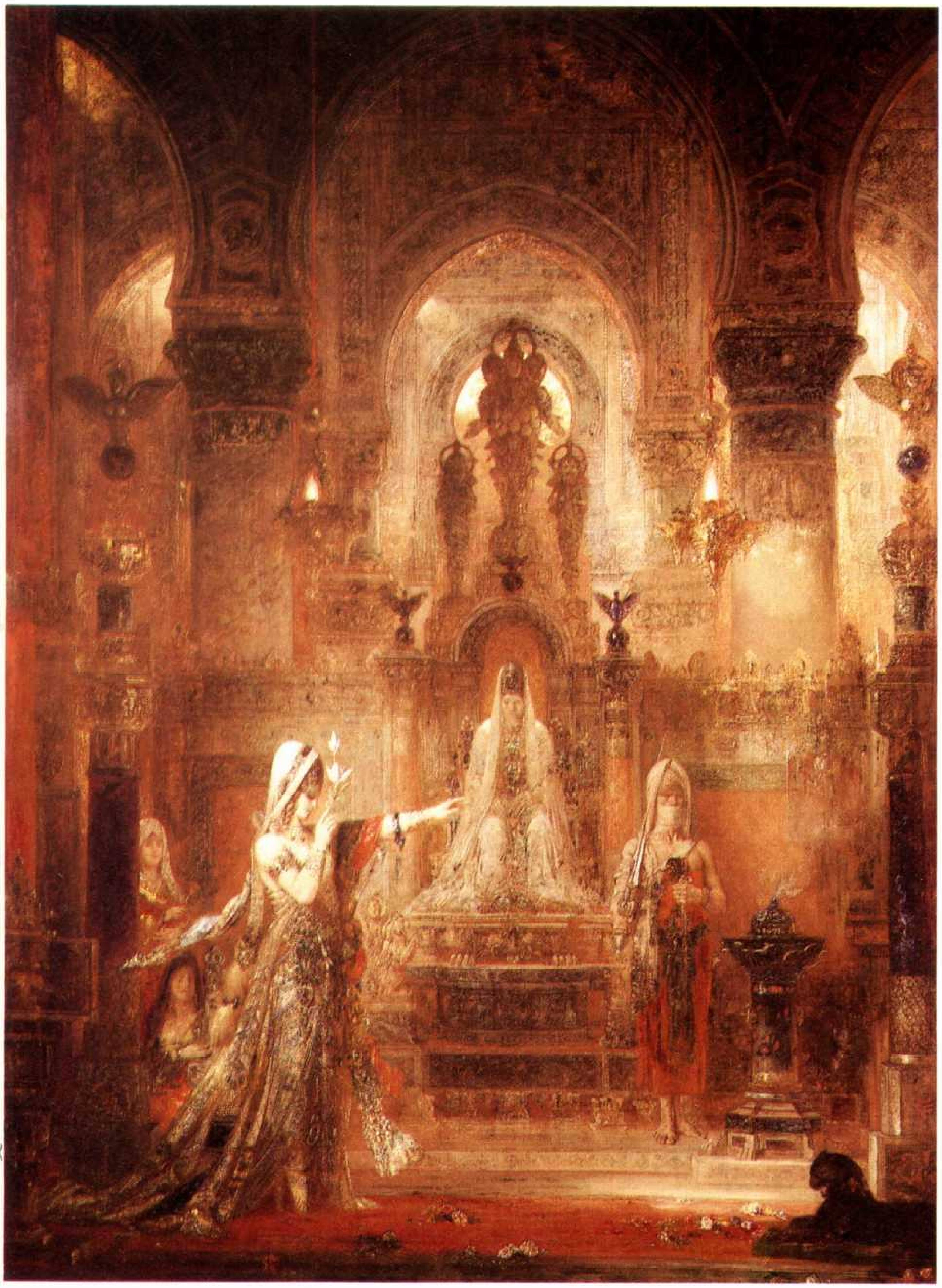
Cabeza de mártir, de Odilon Redon; carboncillo; 37 × 36 cm.; 1877. Museo Kröller-Muller, Otterlo.



Salomé, de Lucien Lévy-Dhurmer; pastel sobre papel azul; 43,5 × 50 cm.; 1896. Colección Michel Perinet, París.



Dibujo de Salomé, por Aubrey Beardsley: *La recompensa de la danzarina:* plumilla; 22,9 × 16,5 cm.; Hayes Fogg Art Museum.





Salomé, de Gustave Moreau; óleo sobre lienzo; 92 × 60 cm.; 1876. Musée Gustave Moreau, París.

Salomé, de Max Klinger; mármol; 88 cm. de altura; 1893. Museum der Bildenden Künste, Leipzig.

hecha por Flaubert; a su vez, Huysmans hizo del tema de Salomé —descrita en las pinturas de Gustave Moreau— el centro de un culto de los pintores y escritores simbolistas al publicar *À Rebours* en el año 1884. La historia de Salomé y la descripción de Flaubert aclaran la naturaleza del sueño simbolista, porque el objeto de la obra de arte, ya sea pintura o escritura, era para ellos crear imágenes primordialmente sensuales mediante su poder de sugestión.
Los simbolistas buscaban la exploración de la experiencia sensorial a través de la imaginación o, en otras palabras, intentaban escapar del mundo terrenal haciendo sus sentidos agudamente conscientes y tensos hasta llegar a ser dolorosos. Esto no se encuentra en los sueños que tenemos cuando dormimos: el sueño simbolista consistía en deleitarse en la experiencia sensual provocada por estímulos artificiales.
Para la elevada sensualidad de los simbolistas la imagen de Salomé era al mismo tiempo objeto de horror y fascinación; excitaba su innata y reprimida sexualidad, era una fuente inagotable de especulación sensual que vivía en un exótico palacio lleno de joyas y había destruido por puro capricho a un hombre recto y espiritualmente puro. En este sentido, la decapitación de San Juan Bautista se ve como un reto a la espiritualidad de los instintos animales, que exigen ser satisfechos. La sensualidad y el sentimiento de culpabilidad están íntimamente relacionados. La creación del escritor o del pintor se identifica con la espiritualidad del Bautista. Su muerte es lo mismo que la pérdida de la capacidad de crear obras de arte. Para los simbolistas, Salomé representa la sensualidad femenina vista desde el punto de vista masculino: a la vez fascinante y mortífera. La sensación de fracaso, de sumisión a la lujuria animal, la servidumbre que Salomé impone al varón, es un tema rico para sugerir la decadencia de la fuerza, la fascinación mágica y el bello fracaso.

Para mayor información:

G. Flaubert, «Herodías», en *Three Tales* (trad. de R. Baldick), Harmondsworth (1970);
P. Julian, *The Symbolists*, London (1973);
J.-K. Huysmans, *Al revés* (trad. Rodrigo Escudero), Buenos Aires (1977); J. Milner, *Symbolists and Decadents*, London (1971);
O. Wilde, *Salomé* (trad. Lord A. Douglas e ilustrada por Aubrey Beardsley), London & Boston (1894); se volvió a publicar en Nueva York (1967).

XLV

FAUVISMO Y EXPRESIONISMO



Paisaje en Collioure, de Matisse; óleo sobre lienzo; 59,4 × 73 cm.; 1906. Museo del Ermitage, Leningrado.

EL término *fauves* significa «fieras» y se dice que fue acuñado por el crítico francés Louis Vauxcelles. En el Salón de Otoño de París del año 1905 aparecían colgados en la misma habitación los cuadros de una serie de artistas jóvenes —entre los que se encontraban Matisse, Derain, Manguin, Marquet, Vlaminck y Rouault—; estos cuadros se caracterizaban por el uso de colores vivos y por la simplificación exagerada de las formas. En medio de esta habitación se había colocado una pequeña escultura de bronce al estilo de las del *Quattrocento* italiano, realizada por el escultor Albert Marque. Se dice que a Vauxcelles le impresionó tanto el contraste entre la escultura y los lienzos que la rodeaban que exclamó: *«Ah, Donatello au milieu des fauves!»*. El nombre permaneció, y la exposición de 1905 empezó a conocerse con el nombre de «Salón fauve», en el que la habitación que contenía los cuadros de Matisse y sus compañeros era «la jaula central».

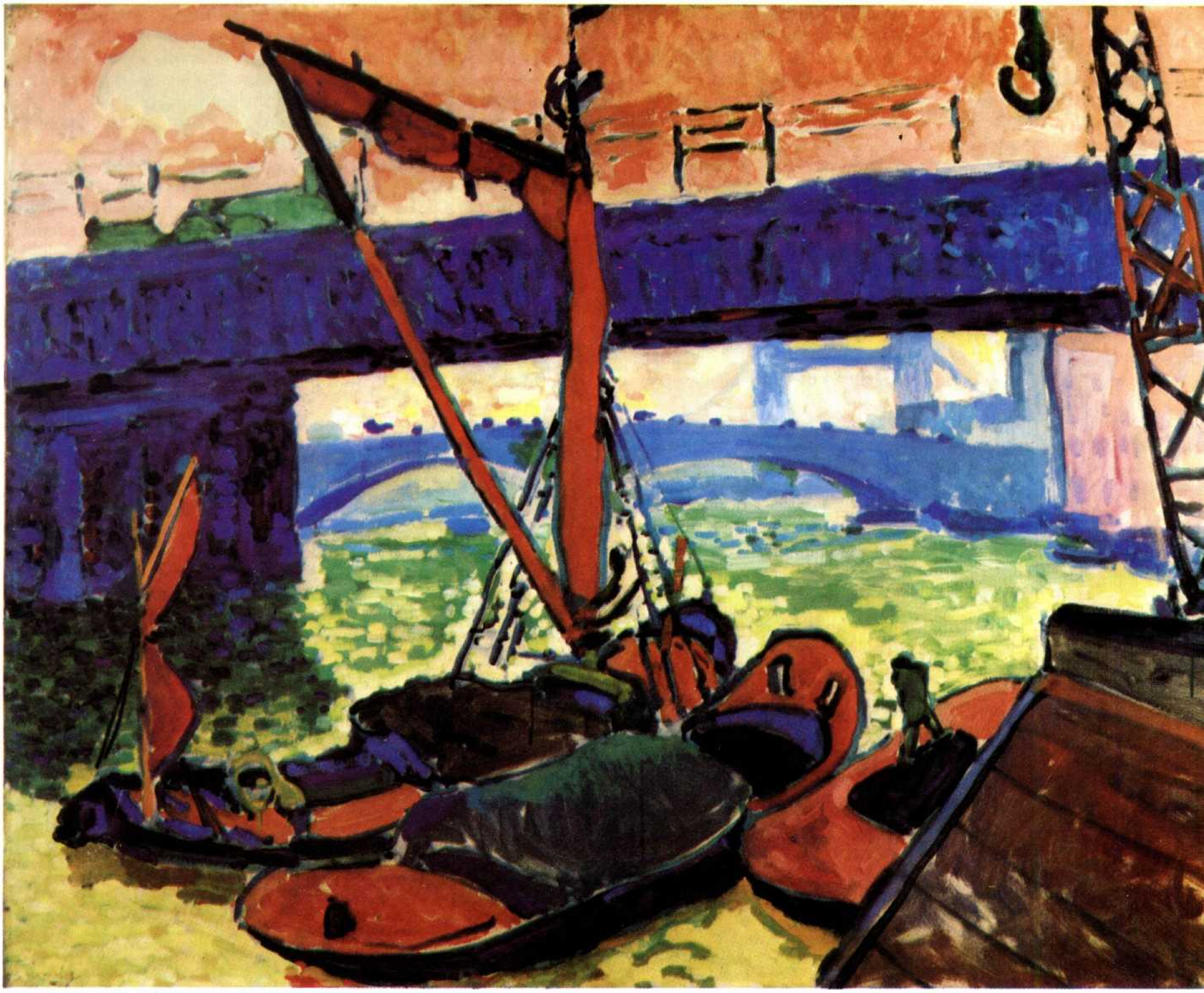
Si esta historia es verdad, Vauxcelles puede enorgullecerse de haber bautizado a dos de los movimientos artísticos más importantes de principios del siglo XX, el fauvismo y el cubismo, aunque el fauvismo sólo se puede considerar un «movimiento» en un sentido limitado. A diferencia de, por ejemplo, los artistas del *Brücke*, los pintores fauves no se constituyen en una sociedad o asociación. No tenían un manifiesto ni una estética coherente. Se trataba más bien de un círculo informal de amigos con Matisse como jefe reconocido. Los primeros miembros de este grupo —Matisse, Rouault, Manguin, Marquet y Camoin— habían aprendido a dibujar juntos en el estudio de Gustave Moreau entre 1891 y 1897. En 1901 Matisse conoció a otros dos futuros fauves, Vlaminck y Derain, que habían estado trabajando en Chatou. Al año siguiente, este grupo tan poco cohesionado, cuya composición cambiaba constantemente, empezó a realizar exposiciones en la galería de un tratante parisino, Berthe Weill. De 1903 a 1907 Matisse y sus amigos realizaron exposiciones comunes con bastante frecuencia, tanto en el Salón de Otoño, de reciente creación, como en el ya viejo Salon des Indépendants. En abril de 1904 Berthe Weill expuso en su galería una colección de obras de Matisse, Camoin, Manguin, Marquet y Jean Puy; en la primavera de 1905, prácticamente todos los miembros del círculo de Matisse mostraron sus obras en el Salon des Indépendants, aunque hasta el otoño de ese mismo año los críticos no empezaran a considerarlos un grupo y a reconocer en sus obras rasgos y características comunes. También en ese Salón de 1905 Matisse expuso su principal pintura figurativa de este período, *Luxe, Calme et Volupté* (colección privada), con evidentes influencias del neo-impresionismo de Signac y Cross. A pesar de una cierta cantidad de críticas negativas, este cuadro fue comprado inmediatamente por el propio Signac, el cual pensaba, evidentemente, que había ganado otro adepto a su doctrina del neoimpresionismo. No se daba cuenta de lo breve que iba a ser esta conversión.

La indiferencia con que se acogió la obra *Luxe, Calme et Volupté* no fue nada comparada con el escándalo que se produjo en la inauguración del Salón de Otoño, pocos meses más tarde, ese mismo año. Leo Stein, que posteriormente se convertiría en uno de los principales clientes del artista, dijo del cuadro de Matisse *Mujer con sombrero* (Colección Walter A. Haas, San Francisco) que era «la mancha de pintura más horrible que había visto». Un crítico dijo de las obras del grupo fauve que «no tenían nada que ver con la pintura». Evidentemente, lo que más ofendía a los críticos y al público era la utilización estridente y no natural del color, lo cual parecía ser precisamente la característica común del grupo. Los críticos de la época no se esforzaron en hacer distinciones entre las obras de los diferentes artistas que participaron en este «Salón fauve», aunque si las observamos con atención, las diferencias son tan llamativas como las características comunes.

Matisse había alcanzado un cromatismo intenso experimentando con los colores puros del neoimpresionismo; Vlaminck estaba más cerca de Van Gogh que de cualquier pintor moderno francés; Derain estaba más interesado en el uso estructural del color que cualquiera de sus contemporáneos. Rouault, de alguna manera situado en la periferia del grupo fauve, mostraba más interés por las distorsiones de la forma que por las del color, y su paleta siempre fue sombría: de ahí que Alfred H. Barr le considerara «un fauve visto a través de cristales oscuros». Aparte de Rouault, sin embargo, los demás fauves compartían el gusto por el dibujo y los efectos decorativos del color. En este período, y hasta 1907, consideraron el color como el principal vehículo de expresión del pintor.

Los años 1906-7 marcan la cumbre del fauvismo. En el Salon des los Indépendants de 1906 Matisse expuso su principal obra de este período, *La alegría de vivir* (Barnes Foundation, Merion, Pennsylvania). En el Salón de Otoño de ese mismo año los pintores fauves tuvieron una gran fuerza y aparecieron entre ellos dos artistas relativamente recién integrados en el grupo, Othon Friesz y Raoul Dufy, que representaban a la «escuela de Le Havre». Al año siguiente, 1907, el grupo aumentó con la presencia de los que se podrían considerar «fauves de paso»: Le Fauconnier, Metzinger y Braque. Ese otoño Matisse envió cinco cuadros más al Salón de Otoño, entre los cuales había dos obras de gran importancia, *La música* (Conger Goodyear Collection, Nueva York) y *El lujo I* (Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris). Sin embargo, en esos momentos su posición de jefe de la vanguardia artística empezaba a verse amenazada por la creciente ola del cubismo. En la actualidad el Salón de Otoño de 1907 se recuerda más por la muestra retrospectiva de la obra de Cézanne, que impresionó a los futuros cubistas, que por la contribución de Matisse. Muchos pintores jóvenes que, como Braque, se habían sentido atraídos durante un tiempo por el encanto cromático del fauvismo empezaron, a partir de este momento, a centrarse y preocuparse más de la forma que del color (seducidos, por tanto, por la idea de considerar al fauvismo como un estilo momentáneo y perecedero, ya que la intensificación cada vez mayor del color no podía considerarse una meta permanente de la pintura). A pesar del recelo que le inspiraban los cubistas, el propio Matisse estaba abandonando ya la aparente espontaneidad de sus primeras maneras fauve por la estructura lógica más calculada que caracteriza a su pintura durante los años 1908-14.

Curiosamente, los pintores fauves, y especialmente Matisse, gozaron de mayor reputación y fama fuera de Francia que en su propio país. Antes de la Primera Guerra Mundial, una de las mejores colecciones de pintura fauve del mundo se encontraba en Rusia: era la del marchante moscovita Sergei Shchukin. El impacto del movimiento se extendió ampliamente; aunque no se realizaron importantes exposiciones colectivas de pintura fauve fuera de París antes del final de la década, numerosos artistas extranjeros fueron a la capital de Francia en los años cruciales de 1905-7. Kandinsky, por ejemplo, visitó el Salón de Otoño de 1906 y el de los Independientes de 1907. Varios cuadros de Matisse fueron expuestos, si bien con bastante

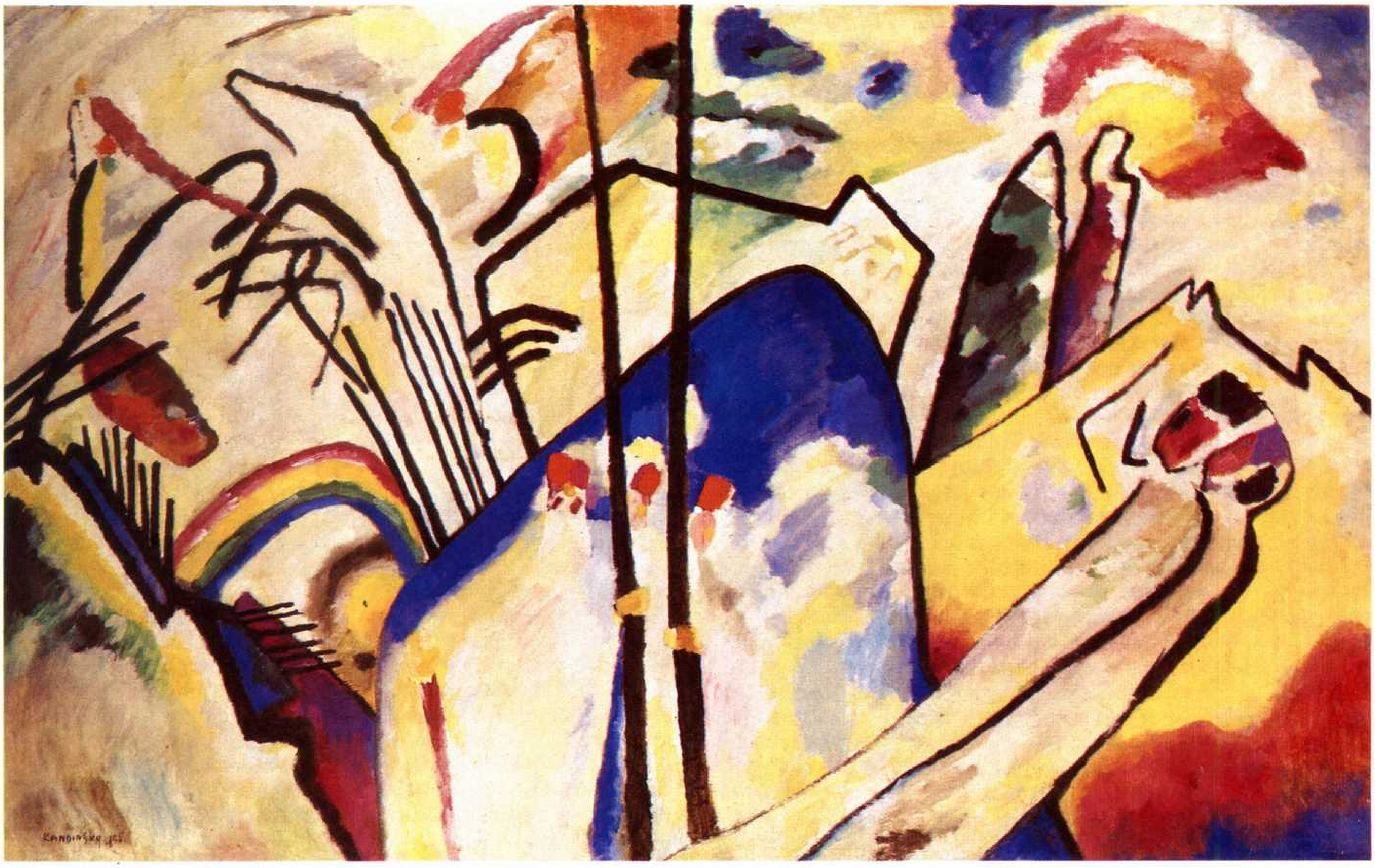


reticencia, por el marchante Paul Cassirer en Berlín durante el invierno de 1908-9. También en 1909, en la revista *Kunst und Künstler* aparecieron, traducidas al alemán, las *Notes d'un peintre* de Matisse y en abril de 1911 varios artistas, entre los que se encontraban Manguin, Marquet, Derain, Puy, Braque, Friesz, Van Dongen, Vlaminck y —extrañamente— Picasso, mostraron sus obras en la XXII Exposición de la *Sezession* berlinesa bajo el título «Expresionistas».

Los comienzos del expresionismo.—Los orígenes del término expresionismo son dudosos. Con él nosotros nos referimos a un movimiento de rebeldía en el arte, la literatura y la música que alcanzó su clímax en la Primera Guerra Mundial. En la actualidad, consideramos que el carácter de este movimiento es específicamente germánico. Sin embargo, no hay duda de que en origen el término se empleaba preferiblemente para referirse a artistas franceses más que a alemanes. En sus escritos, publicados en la revista *Der Sturm* en el mes de agosto de 1911, el

El remanso de Londres, de André Derain;
óleo sobre lienzo; 65,5 × 99 cm.; 1906. Tate Gallery, Londres.

historiador del arte Wilhelm Worringer habla de sus contemporáneos, los «sintetistas y expresionistas» franceses. Y en la exposición *Sturm*, celebrada en Berlín en la primavera de 1912, el organizador, Herwarth Walden, dio a las obras de artistas franceses el calificativo de «expresionistas», cosa que no hizo con las de los «Jinetes Azules», Kandinsky y Franz Marc. El nuevo movimiento no se intentó definir hasta la exposición *Sonderbund*, realizada en Colonia en el verano de 1912. En el prólogo al catálogo, Richard Reiche describió el expresionismo como un movimiento que buscaba «la simplificación y realce de las formas de expresión, nuevos ritmos y colores». Hasta los años de la guerra, el término no se empleó para referirse a un movimiento específicamente alemán en las artes visuales, un movimiento con unas intenciones e ideales propios.



Composición IV, de Kandinsky: óleo sobre lienzo; 1,6 × 2,5 m.; 1911. Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf.

Influencia del siglo XIX.—La utilización del término con este sentido se debió en gran medida a dos escritores, el crítico Paul Fechter y el dramaturgo y ensayista Hermann Bahr. En su libro *Expressionismus*, publicado en 1916, Bahr sostenía la tesis de que el origen del movimiento expresionista debía buscarse en la estética decimonónica alemana, especialmente en los escritos de Goethe, desarrollados posteriormente por escritores como Worringer, Alois Riegl y Theodor Lipps. También consideraba que el expresionismo es un movimiento que da importancia primordial al mundo de las emociones internas, en contraste con el impresionismo, que permanecía «esclavizado» al mundo exterior de la naturaleza y de los sentidos. Antes de esto, en 1914, Fechter había publicado una monografía también titulada *Expressionismus* en la que distinguía dos tipos de expresionismo: el «intensivo», que se inspira en la experiencia interior, y el «extensivo», que depende de una relación sublimada con el mundo exterior. Para Fechter el representante más importante de la primera «escuela» era Kandinsky, y el de la segunda, Max Pechstein. De hecho, la mayor parte de los artistas actualmente considerados como expresionistas habrían coincidido en dar gran importancia a la experiencia interior. Kurt Pinthus, editor de una colección de poemas expresionistas titulados *Menschheitsdämmerung* («El crépusculo de la humanidad»), publicados en 1920, afirmaba que «en el arte el proceso de creación debe ir desde el interior hacia el exterior, no del exterior al interior; lo importante es plasmar la realidad interior mediante los recursos del espíritu». Ya en 1911 Kandinsky definió al naciente siglo XX como «el siglo de lo interior» frente al siglo XIX, «el siglo de lo exterior».

El arte intentaba expresar el alma, no la habilidad del artista. Fechter escribió que el arte «no deriva solamente de la habilidad, sino que depende en gran medida también de una cierta disposición espiritual, del deseo o, mejor, de la necesidad». Sus afirmaciones recuerdan la famosa frase del compositor Arnold Schoenberg que se convirtió en uno de los *slogans* del expresionismo: «El arte surge por necesidad, no por habilidad».
Como resultado de la importancia dada a la visión interior del artista y de la infravaloración de sus consecuciones técnicas, se mezclaron y confundieron las distintas formas de arte. Artistas, escritores y compositores tendían a considerar las diferencias entre sus respectivas artes como meramente externas, y por tanto poco importantes. Gran parte de los principales expresionistas experimentaron con distintos medios de expresión. Ernst Barlach hizo esculturas, obra gráfica y escribió teatro; su drama en prosa *Der Tote Tag* («El día muerto») es uno de los primeros ejemplos de teatro expresionista. Kandinsky pintaba y dibujaba, además de escribir poesía y drama y hacer crítica. Kokoschka realizaba pinturas, dibujos, grabados, esculturas y escribía obras de teatro y ensayos. Schoenberg era compositor y pintor. Los artistas a menudo buscaban inspiración en contemporáneos que trabajaban en distintos campos. A menudo los resultados de estos experimentos resultaban sorprendentemente parecidos. Existe una evidente

relación entre la composición escénica de Kandinsky *Der Gelbe Klang* («El sonido amarillo») y el drama musical *Die Glückliche Hand* («La mano afortunada»). Esta relación puede deberse en parte a sus influencias comunes de Strindberg, cuyas últimas obras, igual que los cuadros de su contemporáneo Edvard Munch, ejercieron una influencia decisiva en los primeros momentos del movimiento expresionista.

A las dos categorías ya señaladas por Fechter («expresionismo intensivo» y «extensivo») deberíamos añadir una tercera: el expresionismo político. Hacia 1914 la «sublimada relación con el mundo» que describe Fechter había sido sustituida en gran medida por una elevada conciencia política, agudizada por la crisis de la Primera Guerra Mundial. En literatura, lo que comenzó como una revuelta contra la sociedad se acabó convirtiendo, en su forma más extremada, en una especie de anarquismo pacifista. En las artes visuales esta conciencia política parece reflejada en la obra de Barlach, Max Beckmann y Käthe Kollwitz. La gran pintura de Beckmann *La noche* (Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf) o sus últimos trípticos simbolizan la angustia del artista frente a la guerra y sus consecuencias.

De hecho, ésta se cobró un alto precio entre los artistas expresionistas: de ellos, varios murieron en el frente, como August Macke (muerto en 1914) y Franz Marc (muerto en 1916).

Die Brücke.—Según Fechter, Pechstein y Kandinsky eran los principales representantes de dos de los grupos de artistas expresionistas más importantes: *Die Brücke* (El puente) y *Der Blaue Reiter* (El jinete azul). De los dos, el más antiguo era *Die Brücke*, fundado en Dresde en 1905 por cuatro amigos, todos ellos estudiantes de arquitectura: Ernst Ludwig Kirchner (1880-1938), Erich Heckel (1883-1970), Karl Schmidt-Rottluff (1883) y Fritz Bleyl. El único miembro fundador del grupo que se había ejercitado como pintor era Kirchner, que había estudiado con Wilhelm von Debschitz y Hermann Obrist en Munich durante los años 1903-4. Su obra gráfica de este período está influenciada claramente por el *Jugendstil*, nombre que tomó en la Alemania del cambio de siglo el Art Nouveau.

En Munich, Kirchner conoció la técnica del divisionismo. En una carta, enviada en 1937 a Kurt Valentin, escribe:

> Una exposición de neoimpresionistas franceses me hizo reflexionar. Ciertamente encontraba el dibujo débil, pero estudiaba la ciencia del color basándome en la óptica para llegar a lo contrario: no para crear complementarios, sino para dejar que los complementarios fueran creados por el ojo, según la teoría de Goethe.

Casi con toda seguridad, Kirchner se refiere a la décima exposición de la sociedad de Munich Falange, organizada por Kandinsky y en la que había obras de Seurat, Signac, Luce, Cross y van Rysselberghe, además de Toulouse-Lautrec y Vallotton.

Kirchner, que empezó a estudiar en Dresde en 1901, conoció a Bleyl al año siguiente. Más o menos al mismo tiempo Heckel conoció a Schmidt-Rottluff en una representación de la obra de Hauptmann *Los tejedores*. Ambos eran estudiantes de bachillerato en Chemnitz y se hicieron miembros de un club literario progresista, dedicándose a leer a Ibsen, Srindberg, Dostoievsky y Nietzsche. El grabado de Heckel *Dos hombres junto a una mesa* (una ilustración de la obra de Dostoievski *El idiota*) revela la importancia de la influencia ejercida por sus primeras experiencias literarias sobre su posterior obra pictórica. Heckel era el más intelectual de los artistas del *Brücke*. Más tarde Kirchner recordará que, al conocer a Heckel, éste se le acercó majestuosamente citando un fragmento de la obra de Nietzsche *Así hablaba Zaratustra*. Las ideas de Nietzsche, igual que las de Dostoievski, ejercieron una gran influencia sobre la pintura del *Brücke*, especialmente en la elección de temas.

Durante un tiempo, los cuatro artistas trabajaron juntos en los estudios de Kirchner y Heckel. Su primera exposición se produjo casi por casualidad. Heckel trabajaba en el estudio del arquitecto Wilhelm Kreis, uno de cuyos proyectos, la casa de campo de un coleccionista, vio el propietario de la fábrica de lámparas de Dresde, Seifert. Éste se quedó impresionado por el diseño de la galería de cuadros de la casa, que en realidad había sido hecho por Heckel, y lo mandó construir como exposición en la que exhibir sus lámparas. Heckel diseñó varias lámparas para Seifert, y decoró las paredes con cuadros pintados por él y sus compañeros. La exposición se inauguró en la fábrica de Seifert, la cual se encontraba en el barrio de Löbtau de Dresde, en el mes de octubre de 1906, pero tuvo poco éxito. Por aquella época a los cuatro miembros fundadores se les unió el joven Max Pechstein, estudiante de la Academia de Dresde, el pintor suizo Cuno Amiet y el artista finlandés Axel Gallen-Kallela. En febrero de 1906 Schmidt-Rottluff escribió a Emil Nolde, invitándole a unirse al grupo: Nolde aceptó, pero al año siguiente lo abandonaría. También



Calle, Berlín, de Ernst Ludwing Kirchner; óleo sobre lienzo; 1,2 × 0,9 m.; 1913. Museum of Modern Art, Nueva York.



La noche, de Max Beckmann; óleo sobre lienzo; 1,33 × 1,54 m.; 1913. Museum of Modern Art, Nueva York.

en 1906 se unieron al grupo «miembros pasivos» que, mediante una suscripción anual de 12 marcos, recibían al año un informe y una carpeta con 3 ó 4 grabados originales. Los pintores redactaron un manifiesto del grupo, y Kirchner talló el texto en madera. Comenzaba así:

> «Teniendo fe en una nueva generación de creadores y amantes del arte, pedimos a la juventud que se nos una. Y siendo jóvenes y dueños del futuro exigimos a las viejas generaciones, confortablemente establecidas, libertad de vida y actuación. Cualquiera que represente directa y honestamente la fuerza que le impulsa a crear, nos pertenece.»

Resulta difícil identificar un estilo *Brücke* coherente antes de 1907, año en que el grupo realizó su primera exposición en la Galería Richter de Dresde. Además, es difícil seguir su evolución estilística, pues hay muchos problemas cronológicos. Por ejemplo, en sus últimos años Kirchner dio fechas equivocadas de sus primeras obras, probablemente con deliberación, adelantándolas en algunos casos hasta 3 ó 4 años. En aquella época, el deseo de los artistas jóvenes de parecer más originales o vanguardistas de lo que realmente eran, a menudo les llevaba a falsificaciones de este tipo. Hasta 1906 Kirchner estuvo experimentando con la técnica divisionista, interpretándola, eso sí, de forma muy personal (*Lago en un parque de Dresde*, 1906; colección privada). Las primeras obras de los demás artistas del *Brücke* también eran eclécticas, mostrando una influencia evidente del postimpresionismo en general, y de Van Gogh y Munch en particular. Heckel, Kirchner y Schmidt-Rottluff negaron tener dichas influencias, afirmando que durante los fundamentales años anteriores a 1908 aún no conocían la obra de estos artistas; pero Nolde puso el dedo en la llaga al escribir en una carta dirigida a Hans Fehr: «Deberían autodenominarse Van Goghianos». Incluso sin haber visto ninguno de los importantes Salones franceses (si bien Pechstein estuvo en París en 1907-8), en Alemania era fácil tener la oportunidad de contemplar obras de artistas extranjeros. En 1905 la Galería Arnold de Dresde realizó una exposición de 50 cuadros de Van Gogh; al año siguiente la *Sächsischer Kunstverein* expuso 20 obras de Munch, y la Galería Arnold, cuadros de los neo y postimpresionistas franceses, entre los que había firmas como Seurat, Gauguin y Van Gogh. En mayo de 1908 la Galería Richter realizó una muestra retrospectiva de 100 obras de Van Gogh, y también expuso pinturas fauve de Van Dongen, Marquet, Vlaminck, Friesz y otros. Por último, el viaje a Berlín de Kirchner, en enero de 1909, coincidió con la exposición de obras de Matisse organizada por Cassirer.

Igualmente difícil resulta conocer el momento exacto en que los artistas del *Brücke* empezaron a interesarse por el arte primitivo. La pretensión de Kirchner de haber descubierto la escultura negra y el arte de los Mares del Sur en 1904 es bastante poco creíble. Ciertamente no se pueden detectar rastros de influencias exóticas en las obras de ninguno de los pintores del *Brücke* realizadas antes de 1906-7. Para esas fechas, tanto los fauves como Picasso habían descubierto el arte primitivo. En *Les Demoiselles d'Avignon* (1907; Museum of Modern Art, Nueva York) Picasso exploró las consecuencias formales de las deformaciones de la fisonomía humana características de algunos tipos de escultura africana. Pero los artistas del *Brücke* estaban interesados en el arte primitivo por distintos motivos: admiraban su gran expresividad, empleando a menudo en sus propias obras la iconografía sexual primitiva. Incluso deseaban que su forma de vida fuera primitiva; no sólo se rodeaban de ejemplos del arte primitivo, sino que además decoraban las paredes de sus estudios y los objetos de uso diario con motivos primitivos que recordaban a Gauguin. A partir de 1907 aparecen esculturas negras en los interiores de los estudios de Kirchner y Heckel.

Desde 1906, los miembros del grupo colaboraron estrechamente en numerosas ocasiones, sobre todo durante los meses de vacaciones. Cada verano u otoño de 1906 a 1910 Schmidt-Rottluff y Heckel pintaron juntos en Dangast, localidad del Mar del Norte; en el verano de 1910 Heckel y Pechstein se reunieron con Kirchner en Moritzburg. Su tema favorito eran los desnudos sobre un fondo paisajístico, pintados en numerosas ocasiones; la repetitividad de su obra durante este período nos permite hablar de un «estilo de grupo». Distintos miembros de este grupo experimentaron con técnicas gráficas; sobre todo los grabados de Kirchner y Heckel son extraordinariamente expresivos. Los artistas cortaban sus propios bloques y dejaban que la fibra de la madera apareciera como un elemento decorativo en los grabados finales, empleando una técnica ya utilizada por Munch. Schmidt-Rottluff hizo grabados y litografías. Los frutos más importantes de estos experimentos son los *Jahresmappen*, las carpetas anuales producidas para los «miembros pasivos» de la asociación. Posteriormente, cada año la carpeta se dedicaba a la obra de un artista distinto: en 1910 Kirchner, en 1911 Heckel y en 1912 Pechstein.

En 1910, las pinturas de los artistas del *Brücke* y de Nolde fueron rechazadas por la *Sezession* berlinesa. Nolde atacó públicamente a Max Liebermann, el presidente de dicha exposición, y los *refusés* fundaron una asociación propia, la *Neue Sezession*, dirigida por Pechstein. También se unió al grupo el pintor Otto Müller, a quien más tarde Kirchner agradeció el haber enseñado a sus compañeros la técnica de la pintura al temple.

En 1911, los restantes artistas del *Brücke* se trasladaron a Berlín (Pechstein llevaba viviendo allí desde 1908), y Kirchner y Pechstein abrieron una escuela de pintura,

el instituto MUIM. Por esta época, el pintor checoslovaco Bohumil Kubista se unió también al *Brücke*.
El desplazamiento del centro de gravedad del grupo de Dresde a Berlín coincidió con una mayor formalidad y con un evidente cambio en los temas desarrollados por los artistas: éstos empezaron a centrar su atención en la gran ciudad, especialmente en los aspectos más negativos de la vida urbana, como el sombrío mundo del bebedor, de las artistas de cabaret y de las prostitutas, que aparecen en la obra de Kirchner *Cinco mujeres en la calle* (1913; Museum of Modern Art, Nueva York). En 1912 el *Brücke* participó en la segunda exposición de *Der Blaue Reiter*, devolviendo la visita de los artistas de Munich a Berlín con ocasión de la cuarta exposición de la *Neue Sezession*, en la que hubo representantes de la *Neue Künstler-vereinigung München*, entre otros, Kandinsky y Jawlensky. En este mismo año el grupo expuso su obra en el gran *Sonderbund-ausstellung* de Colonia, donde Kirchner y Heckel decoraron la capilla con frescos. Sin embargo, por estos años en el seno del *Brücke* empezaban a producirse grietas. Pechstein, que expuso con la *Sezession* berlinesa, desafiando la decisión tomada por el grupo de participar en colectivo o, en caso contrario, de no participar, fue expulsado del *Brücke*. Al año siguiente, las cosas empeoraron cuando Kirchner preparó para difundirla una «Crónica del *Brücke*» que provocó violentos desacuerdos entre los restantes miembros. En mayo el grupo se disolvió, de lo que se informó a los «miembros pasivos» mediante una carta firmada por Amiet, Heckel, Müller y Schmidt-Rottluff. De todas formas, los artistas siguieron exponiendo con la *Sezession* berlinesa, la recién fundada *Freie Sezession*, y en la galería de arte del tratante Fritz Gurlitt.
En la actualidad se considera a los artistas del *Brücke* como una parte del movimiento expresionista más general, quizá por su desprecio hacia «las viejas generaciones confortablemente establecidas» y su desdén hacia las habilidades puramente técnicas. Pero en otros aspectos nos podemos preguntar hasta qué punto esta nomenclatura es convincente. Ni las salvajes alegorías de un Beckmann, ni las visiones apocalípticas de un Meidner, guardan relación con la obra del *Brücke*; y a diferencia de otros expresionistas importantes, se limitaron prácticamente a la pintura y a la obra gráfica: pocas veces experimentaron otros medios. Dadas las fuentes literarias en que se basaban (las obras de Nietzsche y Dostoievski), parecía más correcto denominarles «naturalistas», y no expresionistas.
En la elección del tema, un artista como Kirchner aparece más relacionado con escritores naturalistas como Ibsen y el Strindberg de la primera época (la literatura escandinava ejerció una gran influencia sobre muchos artistas alemanes a principios de este siglo), que, por ejemplo, con Georg Trakl o Stefan Heym. Además, en comparación con los artistas del *Blaue Reiter*, el arte *Brücke* resulta esencialmente figurativo. Con evidente desconfianza hacia el arte abstracto escribió Kirchner:

> «No hay un desarrollo gradual desde la inintelegibilidad cada vez mayor a la imagen abstracta, sino... el proceso de creación es totalmente distinto. El artista... tiene que inventar formas, las cuales sólo pueden surgir de su mente... Para ser descifrados, estos cuadros requieren una clave que sólo el artista o el historiador del arte nos pueden proporcionar... Pero, ¿vale la pena esforzarse por este desarrollo? De esta manera, ¿no podría el arte dejar de ser arte, para convertirse en una disciplina escolar, como la geometría o el álgebra?»

Der Blaue Reiter.—Si los artistas del *Brücke* eran nietzscheanos en su filosofía, naturalistas en la elección del tema y más interesados en lo práctico que en lo teórico, los Jinetes Azules eran exactamente lo contrario. Filosóficamente estaban más cerca del Schopenhauer que de Nietzsche, estaban más interesados en la teoría que en la práctica y tendían a la abstracción.
Los Jinetes Azules directores eran el ruso Kandinsky y el pintor alemán Franz Marc. Con respecto al nombre, Kandinsky escribió: «A los dos nos encanta el color azul: a Marc, los caballos y a mí, los jinetes. Por tanto se inventó a sí mismo». De todas formas, *Der Blaue Reiter* no era ni una sociedad para exponer ni una asociación formal. El nombre se concibió en origen como título para un almanaque o anuario que Kandinsky y Marc estaban preparando para publicación durante el verano o el otoño de 1911, concibiéndolo como un vistazo general al arte contemporáneo para demostrar la unidad de las artes en general, y del arte «primitivo» y «moderno» en particular. En una carta enviada en 1930 a Paul Westheim por Kandinsky, éste decía:

> «En aquella época maduró en mí el deseo de hacer un libro (una especie de almanaque) al que contribuyeran como autores solamente artistas. Deseaba que fueran pintores y músicos de primera fila. La perniciosa separación de las artes; la separación entre el «Arte» y el arte popular e infantil, y la «etnografía»; los sólidos muros que dividían lo que, en mi opinión, estaba tan estrechamente relacionado y eran, a menudo, fenómenos idénticos —en una palabra, sus relaciones sintéticas— todo eso me inquietaba».

El Almanaque de *Der Blaue Reiter* fue publicado por fin en Munich en mayo de 1912 por la editorial R. Piper y Cía., que también había publicado el ensayo de Kandinsky *Sobre la espiritualidad en el Arte* (1912). Estaba compuesto por una serie de artículos importantes, entre los que destacaban el de Kandinsky «Sobre la cuestión de la forma», los de Marc «Dos cuadros» y «Los fauves alemanes», el de August Macke «Las máscaras» y el de Schoenberg «La relación con el texto». Al principio, los directores no querían menos de ocho artículos sobre música, lo que resultó al final imposible; de todas formas, el Almanaque sigue teniendo gran importancia por la cantidad de material musical que contiene, en el que se incluyen artículos sobre Skriabin y la música moderna rusa, además de un «suplemento» musical que consiste en la reproducción facsímil de piezas cortas de Schoenberg y sus discípulos Alban Berg y Anton von Webern. Pero lo más destacable del Almanaque eran las ilustraciones, que en total sumaban más de 140. Dibujos infantiles, esculturas de la Isla de Pascua, tallas africanas, tejidos de Alaska, grabados populares rusos, pinturas en vidrio de Baviera, esculturas góticas alemanas, pinturas de El Greco y Cézanne, de Henri Rousseau y Picasso, además de obras de los artistas que habían escrito artículos para el Almanaque —Kandinsky, Marc, Macke, Schoenberg— aparecían reproducidos en él. Por otra parte, brillaban por su ausencia ejemplos de lo que podríamos considerar pilares del arte occidental, como cuadros de maestros renacentistas y postrenacentistas. El objeto de la yuxtaposición, a menudo calculada minuciosamente, del material visual era demostrar la «identidad interior» existente entre las formas primitivas de expresión y las utilizadas por artistas contemporáneos, un acercamiento directo, un poder de comunicación que, según Kandinsky, se había visto oscurecido en el arte renacentista y barroco por inquietudes narrativas o de representación.



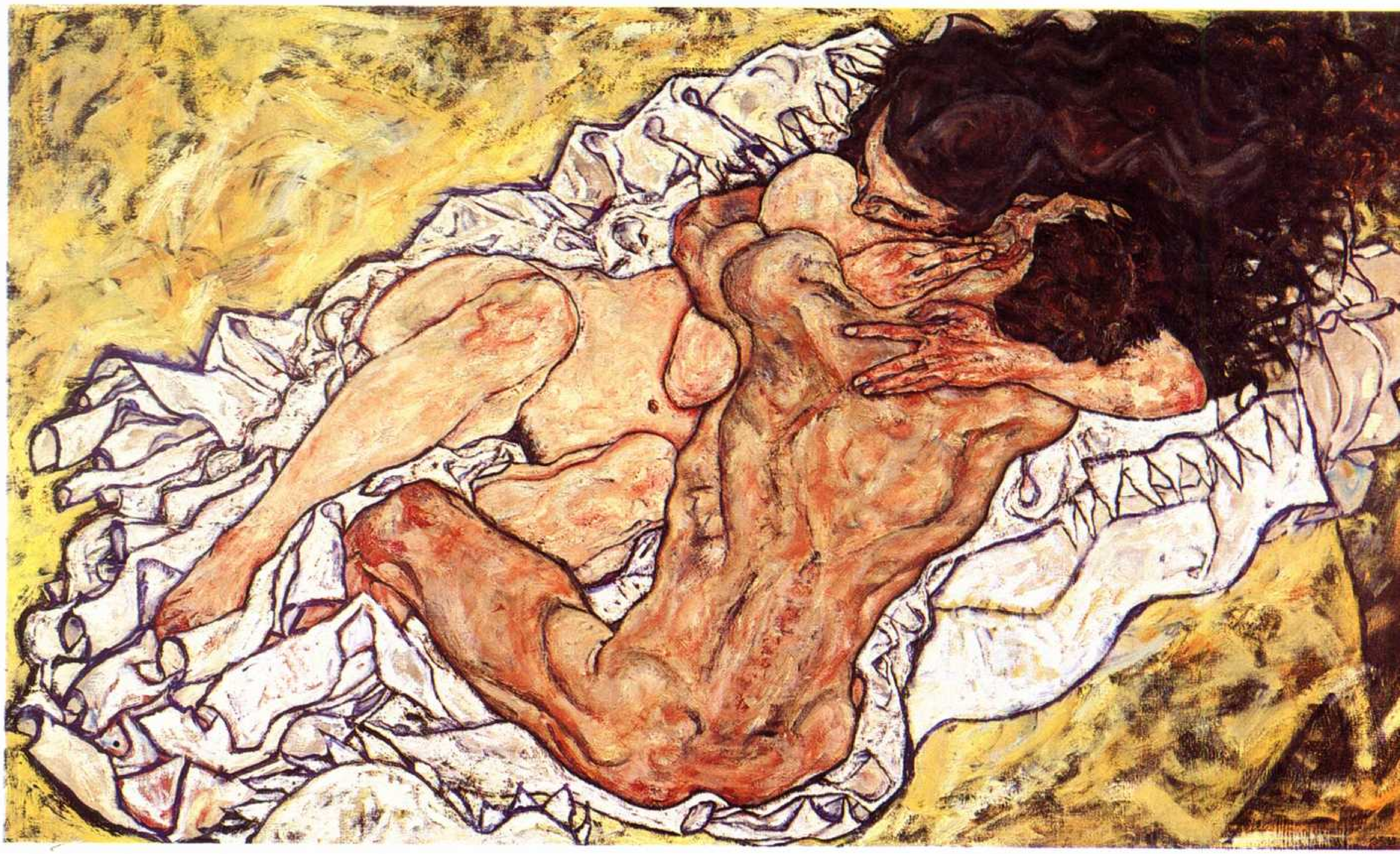
Auguste Forel, de Kokoschka; óleo sobre lienzo; 71 × 58 cm.; 1910. Städtisches Kunsthalle Mannheim.

Que el nombre *Der Blaue Reiter* sobrepasara los límites del Almanaque se debía más a razones políticas que puramente artísticas. Kandinsky y Mark, junto con Gabriele Münter y Alfred Kublin, eran miembros de una sociedad denominada *Neue Künstler-vereinigung München* (Asociación de Nuevos Artistas de Munich), que se había fundado en 1909 bajo la presidencia de Kandinsky. Pronto surgieron tensiones entre los miembros, formándose dos grupos: los conservadores, encabezados por los pintores alemanes Alexander Kanoldt y Adolf Erbslöh, y los radicales, encabezados por Kandinsky y Marc. Ya en el mes de agosto de 1911 Marc escribió a su amigo Macke: «Preveo, igual que Kandinsky, que cuando se reúna el próximo jurado (ya avanzado el otoño) se producirán altercados terribles y, en esos momentos en la reunión siguiente, la escisión o el abandono de uno u otro bando; la cuestión será entonces quién *se queda...*»
La ruptura se produjo en el mes de diciembre de ese mismo año, cuando la *Composición Quinta* (colección privada) de Kandinsky, una de sus obras más revolucionarias de este período, fue rechazada por el jurado llamado para seleccionar las obras que iban a participar en la tercera exposición de la sociedad, que se iba a celebrar en la Thanhauser Galerie de Munich. Tras esta declaración de guerra, Kandinsky y sus amigos abandonaron la asociación y empezaron a organizar inmediatamente una exposición paralela, a la que dieron el nombre de su Almanaque, aún no publicado. Gracias a sus agotadores esfuerzos, la «primera exposición del grupo editorial de *Der Blaue Reiter*» se inauguró al mismo tiempo que la *Neue Künstler-vereinigung* y en una galería contigua. En el prólogo del catálogo escribió Kandinsky:

> «En esta pequeña exposición no intentamos difundir *una* forma específica o determinada. Lo que queremos es presentar, a través de las distintas formas aquí representadas, las diferentes maneras mediante las cuales se manifiestan los deseos internos del artista.»

La mayor parte de los artistas que habían colaborado en la preparación del Almanaque contribuyeron con sus obras a esta primera exposición, aunque no eran «miembros» de ninguna asociación, sino que simplemente habían sido invitados a participar por Kandinsky o Marc. La exposición visitó varias ciudades una vez clausurada en Munich: así, tuvo un papel destacado en la segunda muestra «Sota de rombos», realizada en Moscú en 1912. Por último, estuvo en las galerías berlinesas *Sturm*, de Herwarth Walden. La segunda exposición (primavera de 1912) se limitó a la obra gráfica, pero tuvo un carácter mucho más internacional, ya que contenía obras de artistas franceses y rusos, además de alemanes; ofrecía un resumen significativo de las últimas tendencias del arte europeo antes de la Primera Guerra Mundial.
Parece disparatado intentar definir las características del estilo de *Der Blaue Reiter*. No sólo no hubo asociación ni manifiesto, sino que además, como las exposiciones se proponían demostrar la variedad de formas de expresión empleadas por los artistas contemporáneos, destacan más las diferencias que las semejanzas entre las obras de los que en ellas participaron. En esta época la obra de Kandinsky era sin duda la más abstracta, aunque él nunca abandonó totalmente las referencias a la realidad en sus cuadros anteriores a 1914. Marc también experimentó con la abstracción en algunas de sus obras, tan llenas de calor, realizadas inmediatamente antes de la guerra; la obra de Macke no tenía menos color, pero en su mayor parte predominaba la intención figurativa. Klee, que no estaba totalmente integrado en el grupo, encontraba dificultades en la utilización del color, predominando en sus primeras obras la línea sobre el color.
De todas formas, en las obras de los últimos tres artistas citados se observa un interés común por las pinturas y, especialmente, por las teorías de Delaunay, cuyo ensayo sobre la luz fue traducido al alemán por Klee y publicado en la revista de Walden *Der Sturm* en 1913.

Otros expresionistas.—Otros artistas trabajaron independientemente, a menudo sin afiliarse a ninguna organización. En Viena, el joven Egon Schiele (1890-1918) escandalizó a los burgueses por el abierto erotismo de sus obras; llegó a ser encarcelado durante un tiempo en 1912 por divulgar dibujos indecentes. El público vienés se escandalizó también con la obra de Oskar Kokoschka (1886-1980), que hizo su debut en la primera exposición *Kunstschau*, organizada por Gustav Klimt (1862-1918) y los primeros miembros de la Sección vienesa en el verano de 1908. En esta exposición, Ludwig Hevesi, uno de los críticos más perceptivos de la época, le llamó *«oberwilding»*, que podría traducirse como *«super-fauve»*. De todas formas, no es fácil decir hasta qué punto un artista se puede definir como expresionista. Es cierto que en sus retratos, Kokochka se mostraba más interesado en la vida interior de los modelos que en su fisonomía, recordando el deseo de muchos escritores expresionistas de mostrar desnudo el «hombre interior», sin deternerse en bagatelas como el medio, la trama. Kokoschka escribió: «Busco el destello de la mirada,





El abrazo, de Egon Schiele; óleo sobre lienzo; 1,1 × 1,7 m.; 1917. Osterreichische Galerie, Viena.

Mujer reclinada, de Egon Schiele; óleo sobre lienzo; 0,96 × 1,71 m.; 1917. Colección del Dr. Rudolf Leopold, Viena.

los leves cambios de expresión que reflejan un movimiento interior». Pero, por lo que se refiere a sus obras dramáticas, negó que tuvieran nada que ver con un «rechazo de la sociedad o el deseo de mejorar el mundo que caracteriza a la vanguardia literaria y al nuevo estilo, denominado expresionismo». Por otra parte Schiele, a pesar de su deseo evidente de escandalizar, a menudo se dedicó a componer y crear obras de forma prácticamente matemática, y algunas de sus últimas obras, como *Mujer reclinada* (1915; Colección del Dr. Rudolf Leopold, Viena), combinan el elemento erótico con una composición extremadamente complicada. Se podría pensar que un artista expresionista debería prestar más atención a la expresividad que a consideraciones puramente formales; sin embargo, algunos de los llamados expresionistas, como Kirchner y Feininger, dieron una gran importancia en sus obras a la composición esmerada, a la disciplina en el arte. Incluso Ludwig Meider, cuyos cuadros berlineses, pintados inmediatamente antes de la guerra, reflejan un frenesí apocalíptico, escribió en su ensayo «Introducción a la pintura de grandes ciudades»:

> «No podemos reflejar instantáneamente todos los aspectos accidentales y desorganizados del tema elegido, y hacer una pintura desarrollándolos. Tenemos que organizar, con valor y deliberación, las impresiones ópticas que recibimos en el amplio mundo exterior, organizarlas en composiciones».

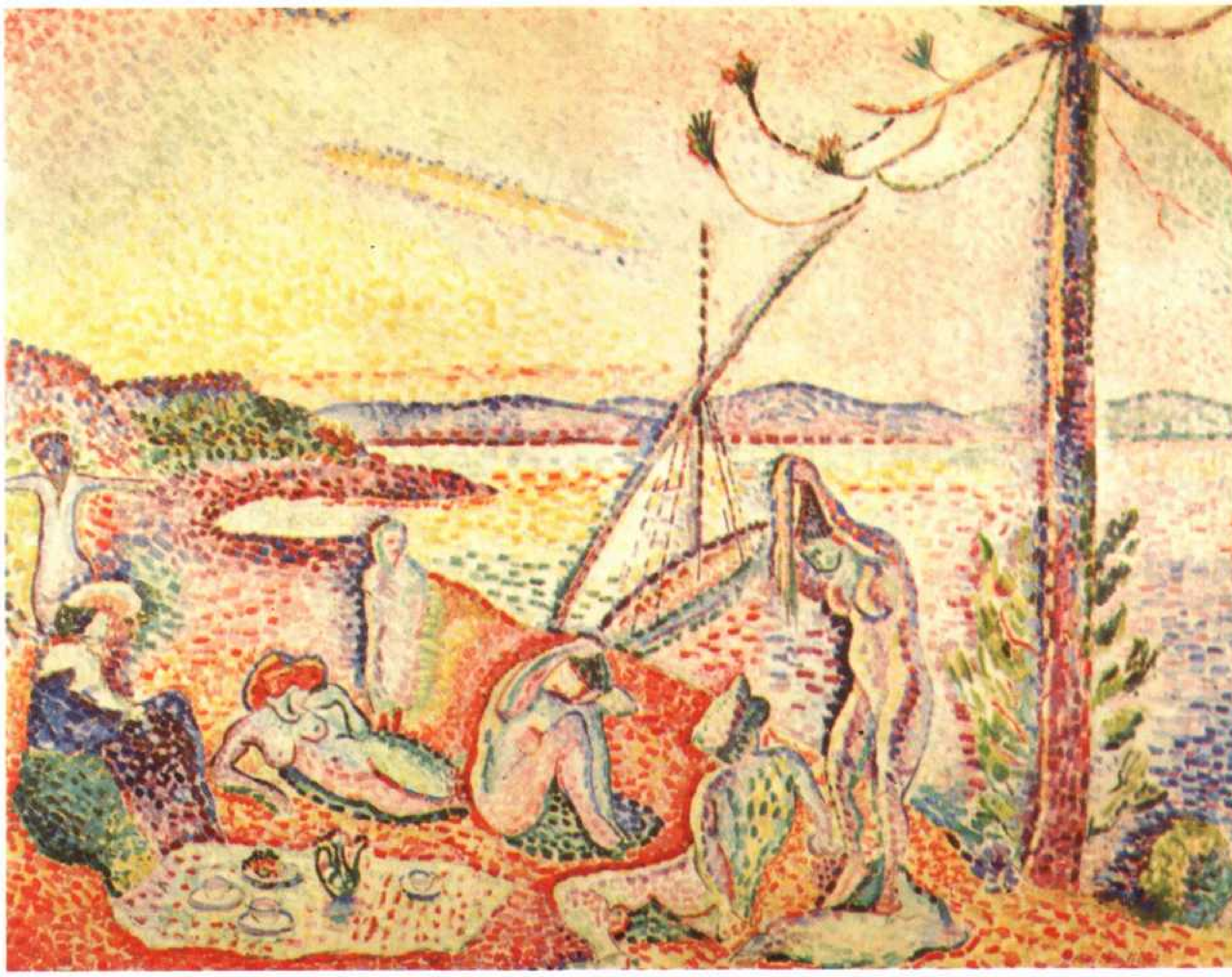
Es evidente, por tanto, que el término «expresionista» sólo se puede emplear como una declaración de intenciones o como una etiqueta estilística. La mayor parte de los artistas se han ocupado de una u otra forma de «expresión»; por eso algunos historiadores del arte han unido bajo este calificativo a personalidades tan distintas como las del Bosco y Grünewald, Klee y Jackson Pollock, llamándolos «expresionistas». Pero, ¿qué importancia se puede conceder a una definición que intenta conciliar propósitos artísticos tan distintos? Por otra parte, aunque la mayor parte de los artistas habitualmente considerados expresionistas compartían al menos algunas intenciones e ideales, las diferencias entre ellos resultan con frecuencia tan significativas como las semejanzas. Tampoco las comparaciones entre el expresionismo en arte y en literatura, presentados a menudo como un fenómeno único, son enteramente satisfactorias. Si el expresionismo tuvo un centro, éste fue probablemente Berlín; si los artistas y escritores expresionistas buscaron un centro donde converger, éste fueron revistas como *Der Sturm*, de Walden, y *Die Aktion*, de Franz Pfemfert. En el campo de las artes visuales el apogeo del expresionismo fue breve: su período de mayor influencia se circunscribe a las primeras exposiciones de la *Neue Sezession*, las de la *Sonderbund-ausstellung* en Colonia y al *Erster Deutscher Herbstsalon*, organizado por Walden en 1913. La Guerra despertó una furia creadora en algunos expresionistas; pero, a principios de los años 20, el expresionismo, o lo que quedaba de él, había cambiado mucho. Artistas como Beckmann, primero considerados expresionistas, empezaron a autodenominarse ahora «objetivistas», y Kandinsky, Feininger y otros artistas de la Bauhaus tomaron otros caminos distintos.

Para mayor información:

Barr, A. H., *Matisse, his Art and his Public*, Nueva York (1966). Gordon, D. E., «The Origins of the Term Expressionism», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol XXIX, (1966). Gordon, D. E., *Ernst Ludwing Kirchner*, New Haven (1968). Roethel, H. K., *The Blue Rider*, Londres y Nueva York (1971). Vergo, P., *Art in Viena 1898-1918*, Londres y Nueva York (1975). Denvir, Bernard: *El fauvismo y el expresionismo* (Labor, Barcelona, 1975). Grohmann, Will: *Los expresionistas* (Timún Mas, Barcelona, 1959). Everitt, Anthony: *El expresionismo abstracto* (Labor, Barcelona, 1975).

MATISSE EN 1905

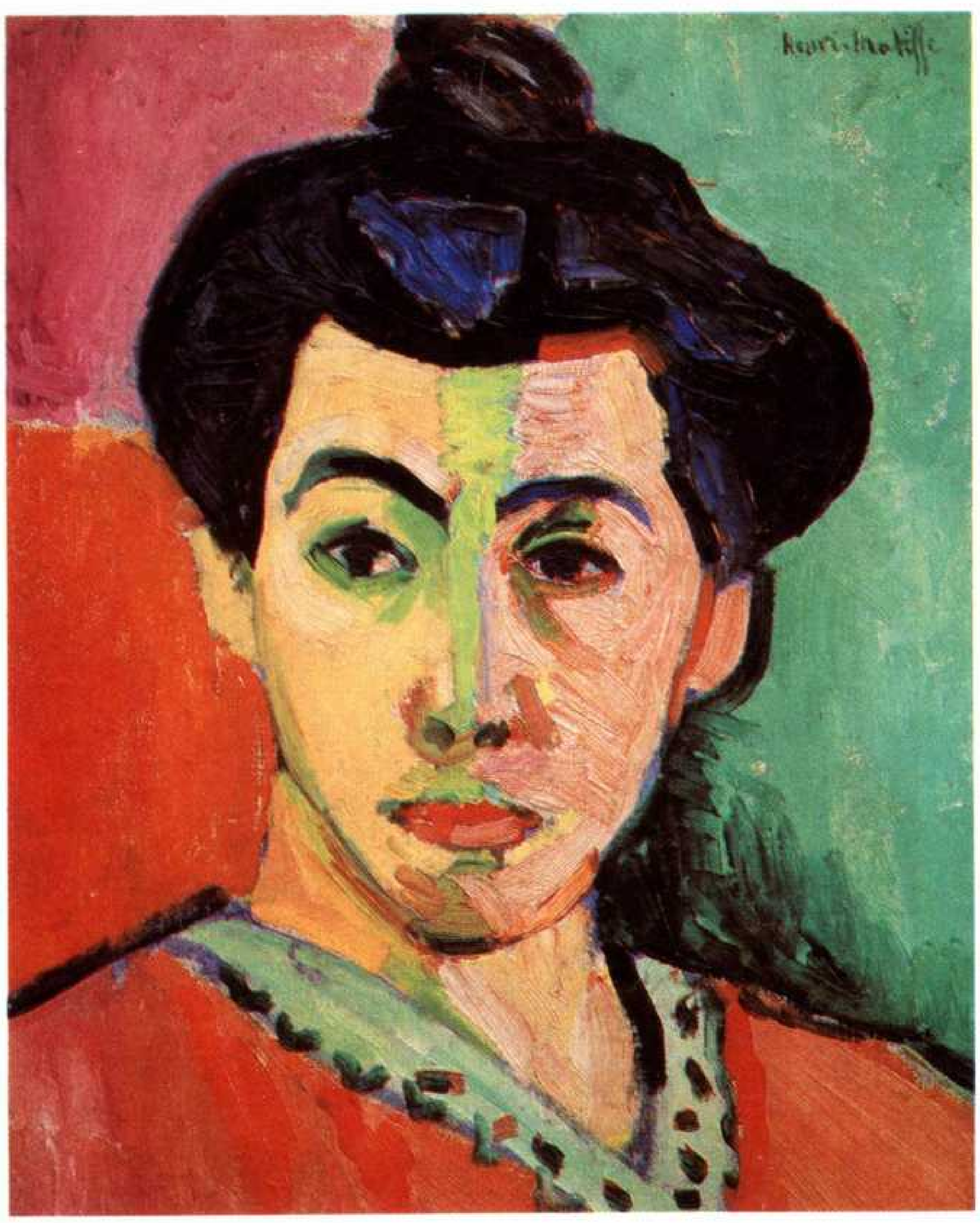
Todos los años, Matisse exponía grandes lienzos en los distintos Salones de París, normalmente en el de los Indépendants (que se celebraba en la primavera) o en el Salon d'Automne (en otoño). Estas exposiciones son los hitos del comienzo de su carrera. Matisse envió ocho cuadros al Indépendants en 1905. De ellos, el gran lienzo titulado *Luxe, Calme et Volupté* (colección privada) fue el que causó más sensación. El título derivaba de un poema de Baudelaire. El tema, desnudos en un paisaje, era bastante más antiguo y recordaba los tratamientos renacentistas de este mismo tema: por ejemplo, la *Fête Champêtre* de Giorgione (c. 1510; Louvre, París). *Luxe, Calme et Volupté* era el fruto de los estudios realizados por Matisse el año anterior. En efecto, había pasado gran parte del verano de 1904 en Saint Tropez, en el sur de Francia, con el pintor Paul Signac. Signac era el principal representante del movimiento



Madame Matisse: la raya verde, de Matisse; 40,6 × 32,4 cm.; Statens Museum for Kunst, Copenhague.

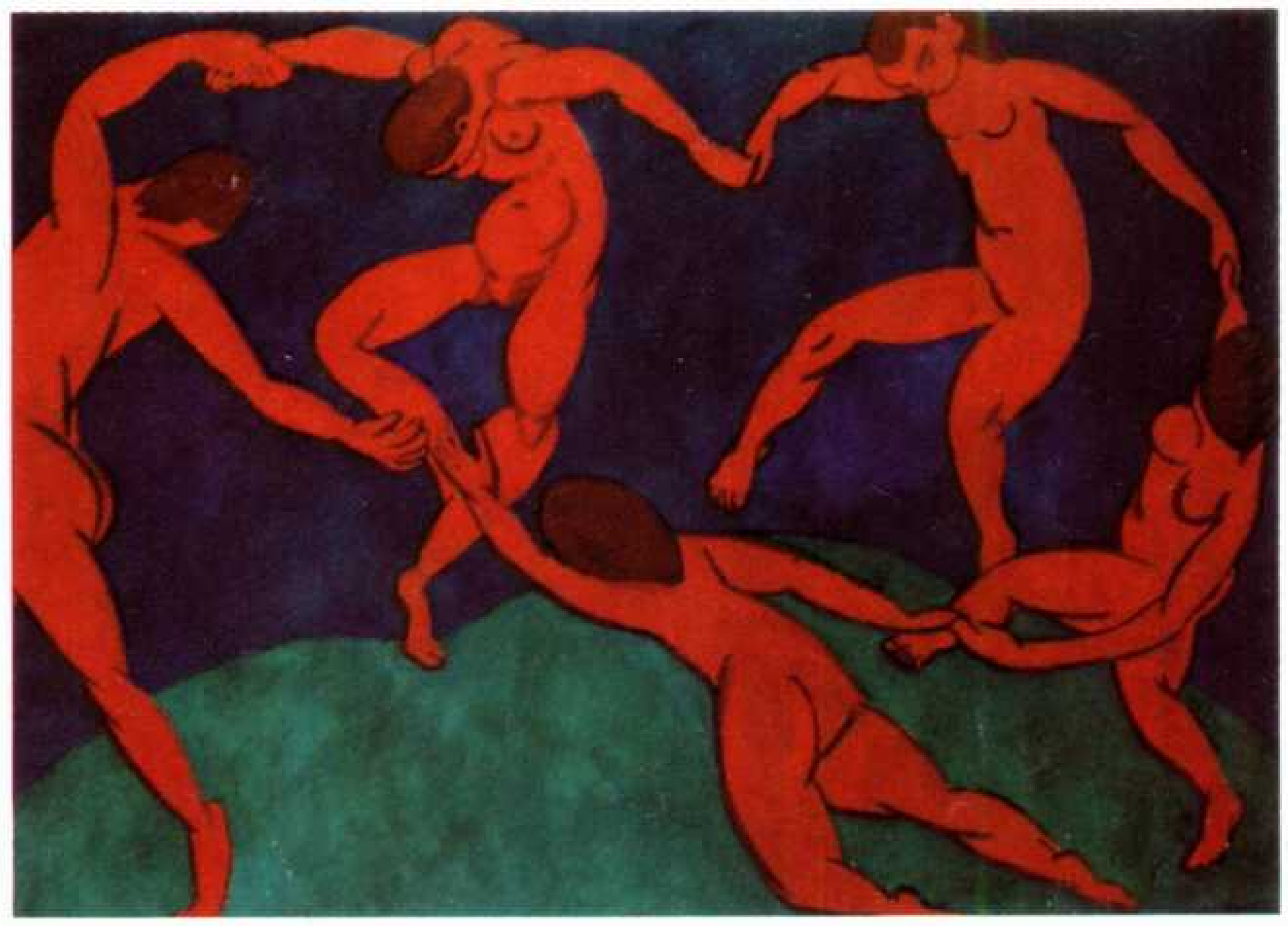
Ventana abierta, Collioure, de Matisse; 55,2 × 46 cm.; 1905. Colección de John Hay Whitney, Nueva York.

Luxe, Calme et Volupté, de Matisse; óleo sobre lienzo; 0,98 × 11,8 cm.; 1904-5. Colección privada.









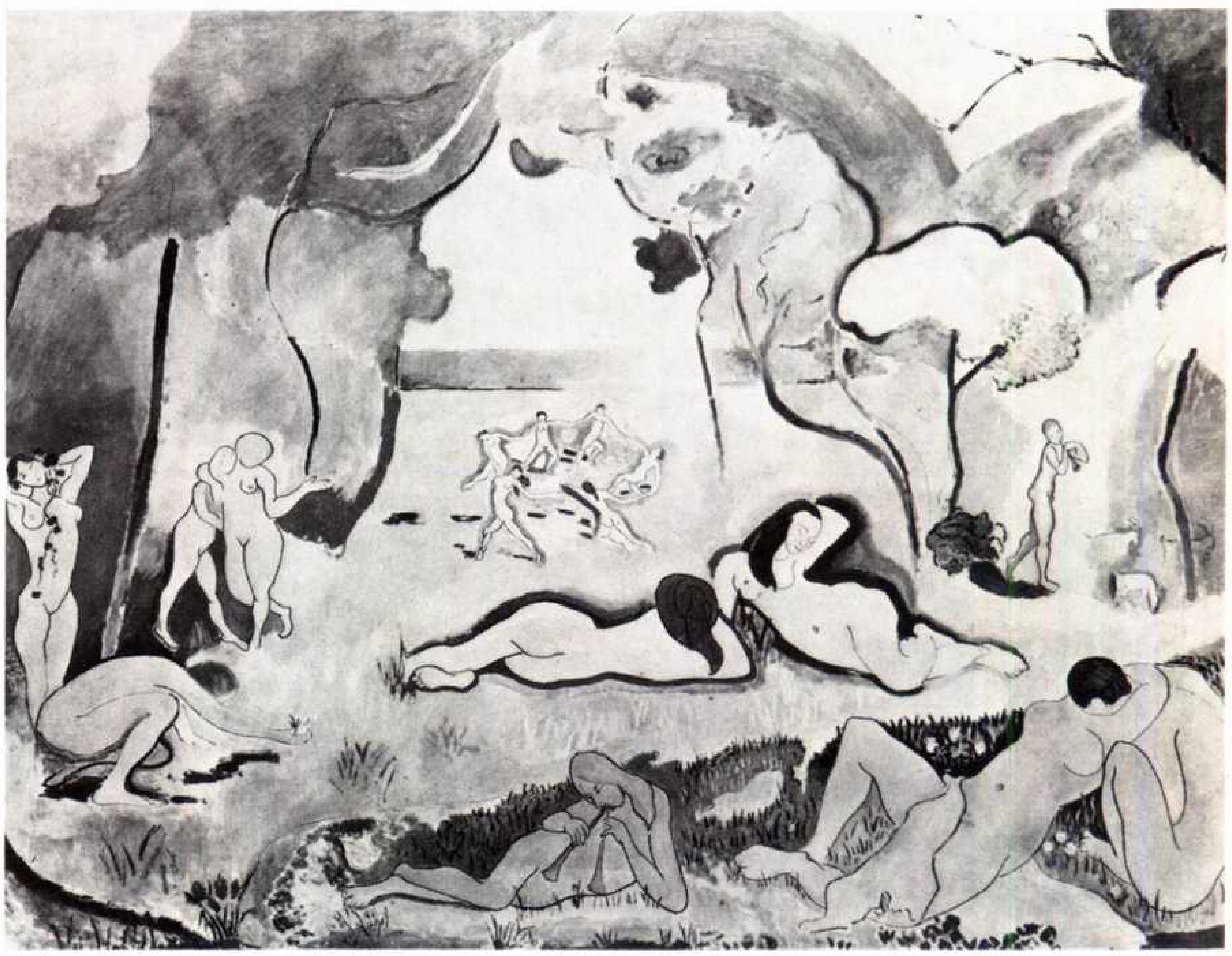


Fête Champêtre, de Giorgione; óleo sobre lienzo; 1,1 × 1,38 m.; c. 1510. Museo del Louvre, París.

Saint Tropez, de Signac; óleo sobre lienzo; 73 × 92 cm.; Musée de Peinture et de Sculpture, Grenoble.

Danza, de Matisse; óleo sobre lienzo; 2,6 × 2,88 m.; 1910. Museo del Ermitage, Leningrado.

Alegría de vivir, de Matisse, óleo sobre lienzo; 1,74 × 2,38 m.; 1905-6. Barnes Foundation, Merion, Pennsylvania.



denominado neoimpresionismo, y había formado en torno a él un círculo de seguidores que compartían sus ideas. Durante un tiempo, Matisse se interesó por la teoría del color de los neoimpresionistas. Era en muchos sentidos un artista de desarrollo tardío: 1905 fue el año de su liberación. Pasó el verano en la costa de Collioure, y esta vez la intensa luz solar del Mediterráneo se tradujo en el uso de colores vivos como un elemento expresivo y autónomo. Matisse envió algunos de sus experimentos cromáticos realizados en el verano al Salón de Otoño de 1905. Entre ellos, el retrato *Madame Matisse: la raya verde* y *Ventana abierta, Collioure.* Ambos cuadros escandalizaron tanto a los críticos como al público, fundamentalmente por su aparente crudeza. Por esta época Matisse estaba ya trabajando en la más importante de todas sus tempranas composiciones, *Alegría de vivir* (Barnes Foundation, Merion, Pennsylvania). En ella, Matisse volvió a desarrollar una vez más el tema del desnudo sobre fondo paisajístico, pero con su círculo de figuras danzantes, *Alegría de vivir* recuerda más una bacanal que una visión de la Arcadia. El círculo de danzarines es el antecedente de una de las obras más importantes del Matisse del período post-fauve *Danza.* *Alegría de vivir* se expuso por primera vez en los Indépendants de 1906.

Para mayor información:

Barr, A. H., *Matisse, his Art and his Public*, Nueva York (1951). Diehl, G. *The Fauves,* Nueva York (1975). Elderfield, J., *The «Wild beasts»: fauvism and its Affinities,* Nueva York (1976).

EL JINETE AZUL

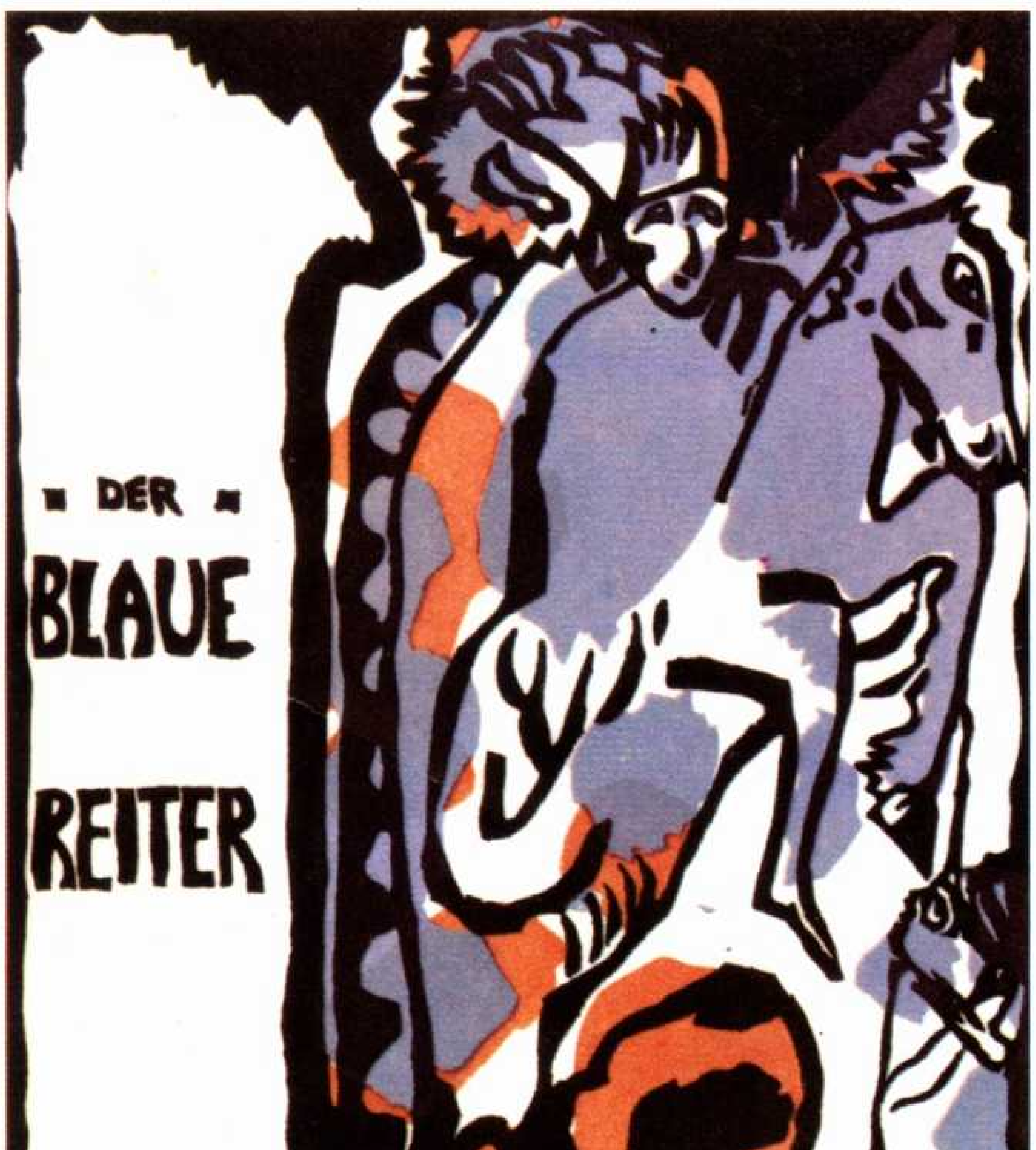
El Jinete Azul era, ante todo, un libro o almanaque: *Der Blaue Reiter*. Se publicó en Munich en mayo de 1912, dirigido por Kandinsky y Franz Marc. Incluía importantes declaraciones teóricas de ambos artistas; además, Kandinsky hizo numerosos estudios preparatorios para la portada del almanaque, mostrando la figura de un jinete con una capa flotante. Al final abandonó una imagen tan tradicional y se decidió por un diseño bastante más abstracto realizado en un grabado tricolor en madera, basado en el tema de San Martín y el mendigo.
Antes de que el Almanaque se publicara, los dos directores ya habían organizado dos exposiciones también denominadas *Der Blaue Reiter*.
La primera, inaugurada en Munich en diciembre de 1911, fue relativamente pequeña y estaba formada fundamentalemente por cuadros de Kandinsky, Marc y artistas de su círculo más íntimo, como August Macke y Heinrich Campedonk.
La segunda (primavera de 1912) fue más complicada, aunque limitada exclusivamente a la obra gráfica.
Los principales artistas de la vanguardia pictórica europea estaban representados en ella, por ejemplo, Picasso, Braque, Delaunay y los artistas del *Brücke*.
Estas exposiciones, al igual que el Almanaque, intentaban mostrar la diversidad de tendencias contemporáneas en el arte.
Por esta razón, sería erróneo hablar del Jinete Azul como «movimiento» o «estilo». No había grupo porque el Jinete Azul no era una sociedad para exponer ni una asociación de artistas que compartían un programa común. Además, si analizamos las obras de Kandinsky, Marc y Macke vemos que estilísticamente son muy diferentes. Por aquellos años Kandinsky se estaba acercando a la

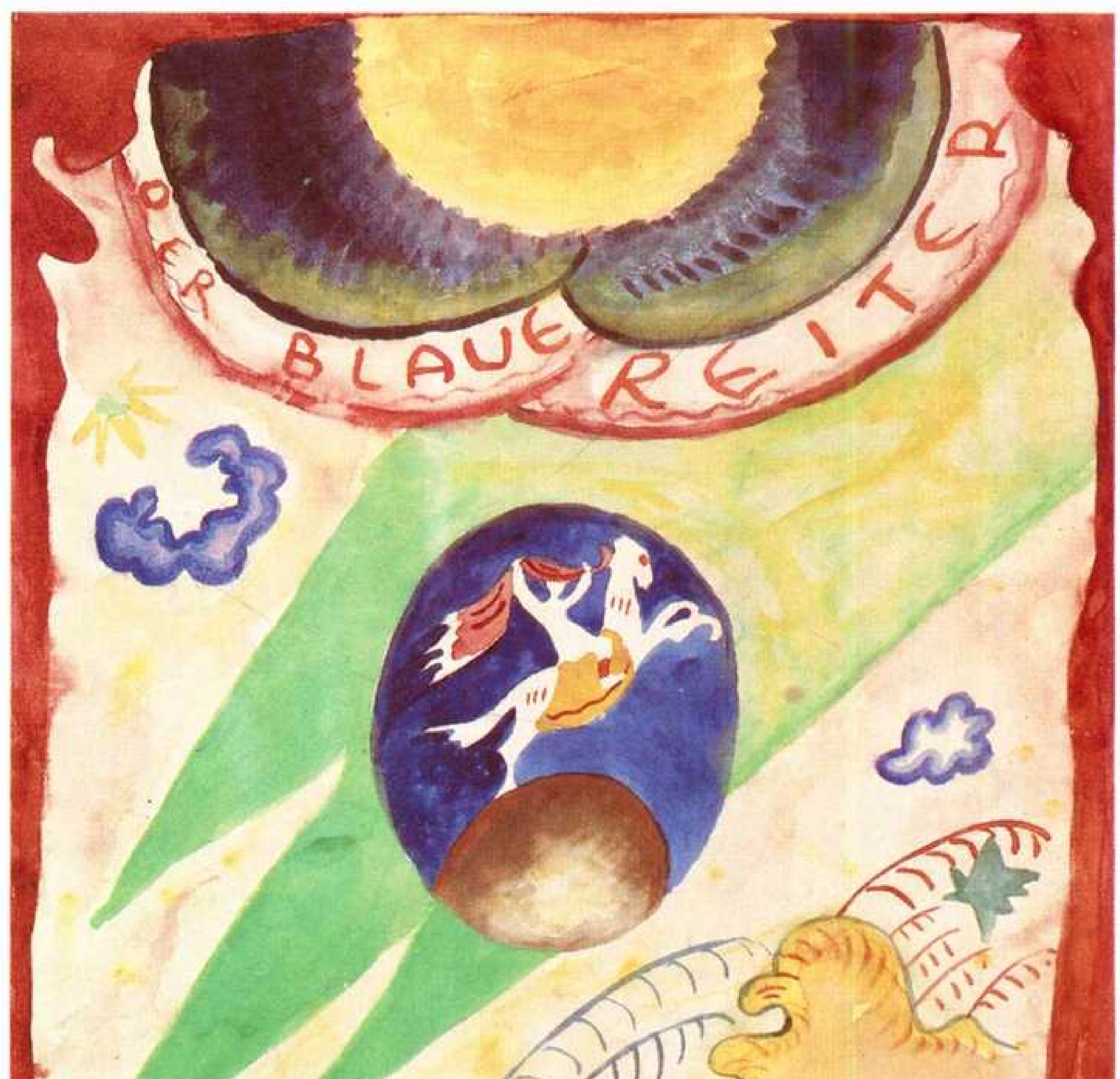


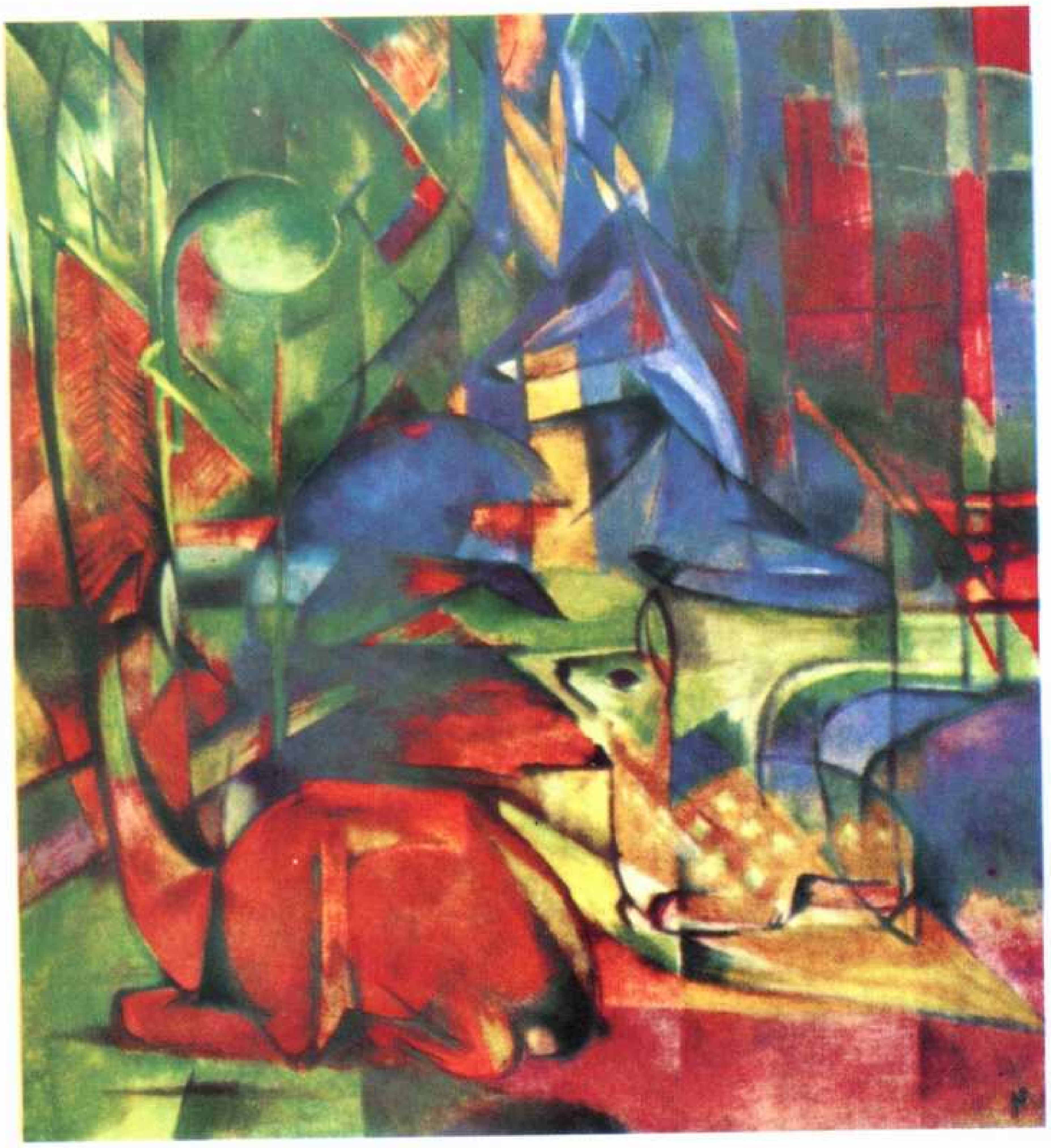
Grabado en madera para la cubierta de *Der Blaue Reiter*, de Kandinsky; 21,6 × 16,8 cm.; 1912.

Dibujo para la cubierta de *Der Blaue Reiter*, de Kandinsky; acuarela; 27,9 × 21,1 cm.; 1911. Städtische Galerie im Lenbachlaus, Munich *(Abajo)*.

Una portada de *Der Blaue Reiter*, de Kandinsky; dibujo a partir de un grabado en madera realizado por el artista; 27,0 × 21,1 cm.; 1912 *(Arriba)*.



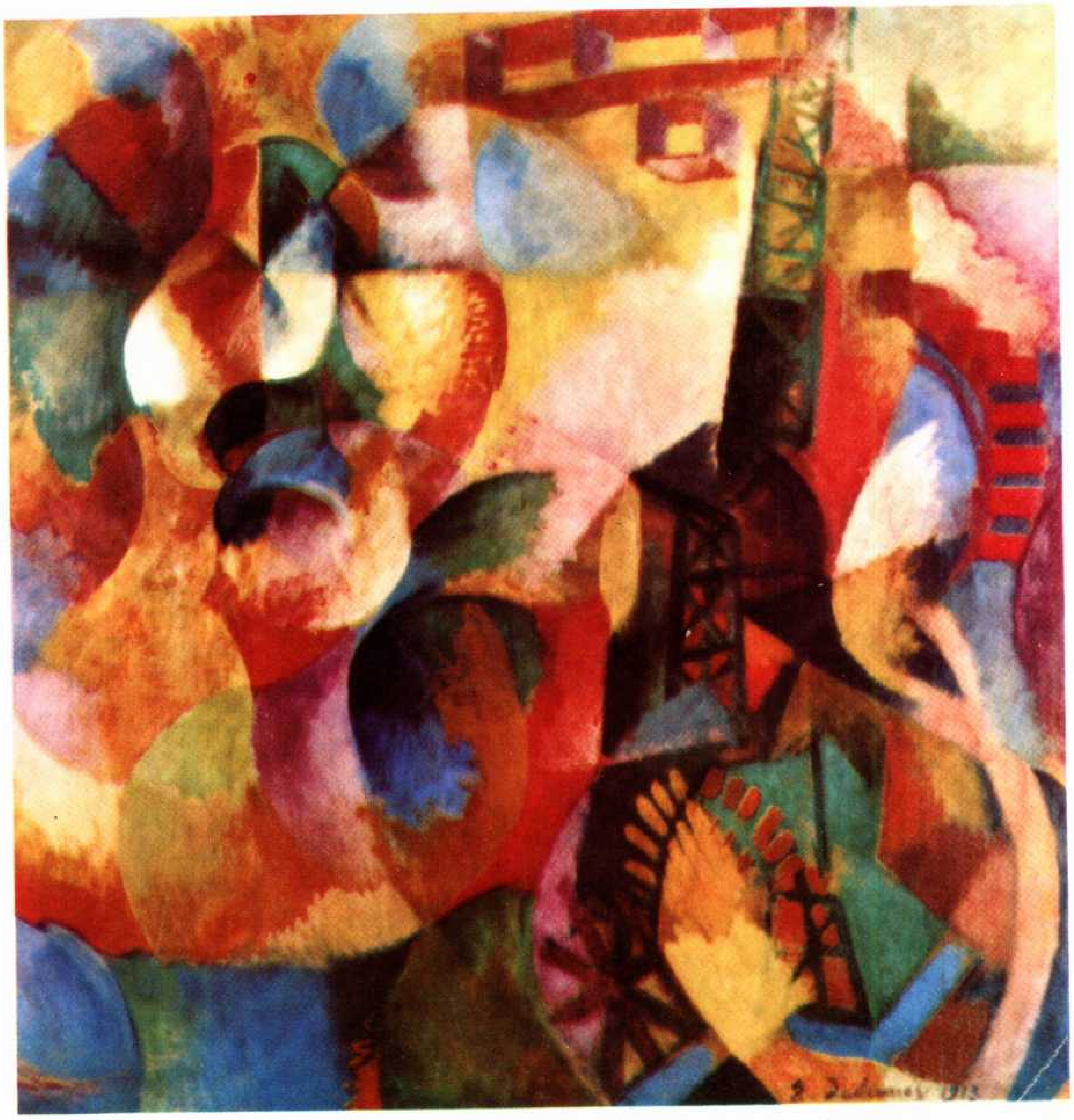






Ciervo en un bosque II, de Franz Marc; óleo sobre lienzo; 1,1 × 1 m.; 1913-14. Staatliche Kunsthalle, Karlsruhe.

Obra del viaje de August Macke al norte de África en 1914: *Mercado en Túnez I*; acuarela; 29 × 22,5 cm. *(Arriba, derecha).*



La obra de Roberto Delaunay ejerció gran influencia sobre los pintores del grupo «El Jinete Azul»; de 1913 data su cuadro *Formas circulares, sol y torre;* óleo sobre lienzo; 1,1 × 0,9 m. Colección privada.

abstracción pura; cuando su pintura sigue desarrollando un tema reconocible, éste suele ser de tipo escatológico o apocalíptico, por ejemplo su estudio en acuarela sobre lápiz para el libro *Klänge, el día del juicio* (1912; Städtische Galerie im Lenbachhaus, Munich). En comparación con él, Marc realizó relativamente pocos experimentos abstractos. Los animales desempeñan un papel importante en sus cuadros, mientras que estilísticamente su obra presenta influencias del futurismo italiano, especialmente en los translúcidos planos de color y en las fuertes diagonales que cortan la composición, como en *Ciervo en un bosque II* (1913-14; Staatliche Kunsthalle, Karlsruhe).

XLVI

CUBISMO Y FUTURISMO



Les Demoiselles d'Avignon, de Picasso; óleo sobre lienzo; 2,44 × 2,34 m.; 1907. Museo de Arte Moderno, Nueva York.

EL término «cubismo» surgió de las críticas adversas al estilo angular y volumétrico de varios paisajes pintados por Braque y expuestos en 1908-9. El estilo fue desarrollado simultáneamente por Picasso y Braque, y rápidamente adoptado por otros pintores parisinos como Delaunay, Leger, Gris, Gleizes, Metzinger, Villon y Duchamp; y por escultores como Lipchitz, Laurens, Duchamp-Villon y Archipenko. Hacia 1910-11 se había convertido en el lenguaje vanguardista predominante en París, y durante los dos años siguientes tuvo tanta resonancia que influyó y transformó el aspecto de la pintura avanzada en toda Europa, en Rusia y, en cierta medida, también en América. Pronto se convirtió en un estilo moderno e internacional; su carácter angular estaba en consonancia con el desarrollo tecnológico de la época. El ejemplo máximo de su influencia fue el futurismo italiano. Los futuristas tenían una ideología sociopolítica clara, pero les faltaba un lenguaje pictórico adecuado para expresarla: esta carencia se subsanaría con la llegada de la influencia cubista, hacia 1911.

Como estilo progresivo, el cubismo no sobrevivió a la Primera Guerra Mundial, y en este sentido su nombre, que más o menos describe el aspecto de la pintura cubista primitiva, puede inducir a error. En la actualidad sus presupuestos teóricos y técnicos pueden ser vistos como un hilo central en el entramado de la historia del arte posterior. El pensamiento y las innovaciones introducidas por los cubistas implican una relación más estrecha entre el arte y la «realidad», introduciendo nuevas sensaciones, expresiones y experiencias de la realidad en el arte. Aunque ejerció gran influencia en los primeros experimentos de arte abstracto, el cubismo siempre se interesó por las imágenes legibles de la realidad. No debe sorprendernos, por tanto, que los cubistas se identificaran con la gran tradición decimonónica de la pintura realista francesa y consideraran a Courbet, Manet, el impresionismo, Cézanne y Seurat como sus precursores en una campaña contra la artificialidad en el arte y contra la irreflexiva conservación de convenciones artísticas por sí mismas. Entre los dos, el Realismo y el impresionismo habían eliminado de los intereses del pintor moderno todos los campos de temas históricos, literarios y simbólicos que habían caracterizado al arte europeo tradicional. El tema pictórico por excelencia era, ahora, el objeto que se veía y el interés del pintor se concentraba en las innovaciones de la técnica, buscando la representación de ese objeto. El postimpresionismo dio un nuevo sentido a dichas innovaciones, especialmente en la obra de Cézanne y Seurat. En sus refinadas secuencias de analogías y contrastes de color y en su utilización de una técnica consecuente de manchas regulares, se plantean las cuestiones pictóricas que posteriormente preocuparían a los primeros cubistas. Cada uno de los últimos cuadros de Cézanne es, al mismo tiempo, una representación llena de vida de la naturaleza exterior y un tejido independiente de colores, manchas y valores con su propia lógica interna. Los cuadros fauve de Braque (1905-6) muestran ya esta actitud en su autor, que en los años siguientes se centró cada vez más en el tema de la naturaleza dual de un cuadro. «La nueva unidad», escribió Braque, «es un lirismo que se consigue exclusivamente con medios pictóricos puros».

Picasso estaba menos ligado a la tradición de la pintura francesa moderna y aportó una objetividad más agresiva al problema de la dualidad pictórica. En sus primeros cuadros se cuestionaba implacablemente la validez de los estilos europeos pasados y presentes. Sentía gran interés por el arte simbolista —la pintura de Van Gogh, Gauguin y Munch, por ejemplo— y, al igual que muchos otros cubistas, especialmente por la literatura simbolista. La ruptura simbolista con la tradición de la descripción de la naturaleza y su propuesta de una iconografía relacionada menos directamente con la realidad perceptible fueron dos contribuciones muy importantes al pensamiento cubista. La influencia de escritores que Picasso trató en los años 1900 —Gertrude Stein, Alfred Jarry y el gran teórico y apologista del cubismo, Guillaume Apollinaire— reforzó la creencia en el cambio como el impulso vital más importante del artista. Para los cubistas, esto también encontró eco en la amplia difusión de la ideas de Henri Bergson (sobre la realidad), y de Einstein (sobre la relatividad), y en los espectaculares cambios tecnológicos que en aquellos años se estaban produciendo en la experiencia urbana. Se cuestionaban los valores absolutos: Gertrude Stein comparaba la normalidad monótona de los siglos anteriores con el maravilloso siglo que acababa de comenzar, en el que «todo se derrumba, se destruye, se aísla». El gusto de Picasso por realizar nuevas y radicales experiencias se reforzó con estas ideas.

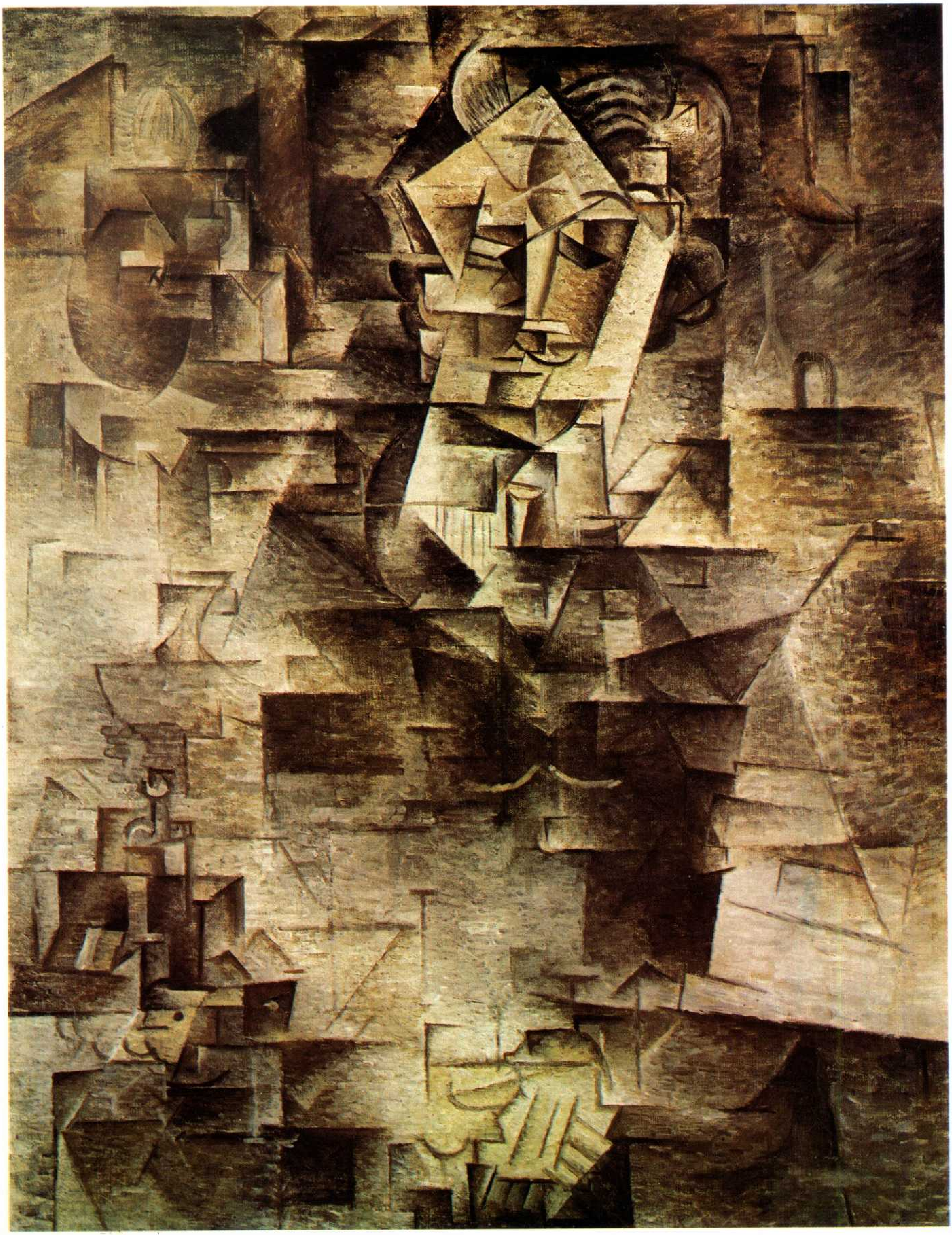
Hacia 1906-7 Picasso dirigió su mirada fuera de la herencia europea, a las tallas y máscaras tribales africanas. En este arte primitivo descubrió una iconografía que no tenía nada que ver con las tradiciones europeas de naturalismo y belleza clásica, ni con las ilusorias convenciones de que se habían servido los pintores de la civilización occidental para representar el mundo que nos rodea. Como dijo Picasso, «una cabeza es un conjunto de ojos, nariz y boca que se pueden distribuir y componer como se quiera; la cabeza seguirá siendo cabeza». Esta actitud libre y conceptual con respecto a las imágenes subraya la contribución del pensamiento posterior de Picasso al cubismo.

En *Les Demoisellles d'Avignon* (1907; Museum of Modern Art, Nueva York), a menudo considerado el primer cuadro cubista, las imágenes del mundo exterior están subordinadas a una total redistribución conceptual. El espacio está comprimido (otra característica de gran parte de la pintura postimpresionista) hasta el extremo, y la superficie vibra en un ardiente intercambio de líneas angulares, curvas y de planos truncados. Otras obras de Picasso correspondientes a este período muestran el mismo sentido vital de energía formal al que él concedía tanto valor en el arte primitivo.

Picasso y Braque fueron presentados el uno al otro en estas fechas por Apollinaire, y durante los cinco o seis años siguientes trabajaron en estrecha colaboración. Aunque esta asociación formó la divisoria del arte y el pensamiento cubista, Picasso y Braque no expusieron sus obras ni en los Salones anuales después de 1909 ni en las numerosas manifestaciones de cubismo del grupo por las que el movimiento llegó a ser públicamente conocido.

El interés de Braque por las propiedades estructurales de las últimas obras de Cézanne llevó a Picasso a realizar una investigación cada vez más consciente y analítica de la pintura en sí misma, centrándose en su equilibrio entre la plana identidad interna y la representación del mundo exterior. Juntos buscaron nuevas formas de expresar objetos tridimensionales sobre una superficie bidimensional. Pero, aparte de esta exploración radical de las formas pictóricas, formularon muchas otras ideas sobre las imágenes visuales.

Los paisajes pintados por Braque en L'Estaque y por Picasso en Horta del Ebro en 1908-9 muestran una potente distribución de volúmenes angulares sobre la superficie



de la tela. Los motivos de árboles y casas, aun claramente identificables, se reducen brutalmente a simples elementos del lenguaje visual. Aunque la masa de los edificios aparece representada claramente, y su posición relativa en el espacio es sugerida por superposición y cambios de escala, la realidad más coherente que se observa es la de la propia pintura. Se observa una gran concentración de relieves, todas cuyas formas están claramente relacionadas unas con otras, incluso hasta las vigorosas pinceladas con que se aplica el color. El cuadro de Braque *Casas en L'Estaque* (1908; Kunstmuseum, Basilea) es un buen ejemplo de esto.

De 1909 a 1911 Picasso y Braque pintaron, fundamentalemente, naturalezas muertas y figuras cada vez más identificables como un «estilo» cubista, rápidamente seguido por otros pintores parisinos. La escala cromática se fue reduciendo gradualmente de una gama básica del verde al marrón a una gama casi monocroma de grises calientes: «el color molesta al espacio en nuestros cuadros», escribiría más tarde Braque. El dibujo se convirtió progresivamente en un andamiaje lineal, a menudo rectilíneo y la pintura —muy ligada a la estructura consistente y regular de las últimas obras de Cézanne— se extendió como una capa protectora de un extremo a otro del lienzo.

La complejidad de los primeros cuadros cubistas se suele explicar por la conjunción de distintos puntos de vista de los objetos representados. Indudablemente, para Picasso y Braque era fundamental revelar y rechazar el artificio del ilusionismo naturalista, que implica la representación de uno o varios objetos desde un determinado punto de vista y en un momento determinado. En un cuadro como la gran *Naturaleza muerta con violín y jarra* (1909-10; Offentliche Kunstsammlung, Kunstmuseum, Basilea), de Braque, *vemos* la jarra desde distintos ángulos simultáneamente: su interior y exterior, su contorno duro y recto y al mismo tiempo la suavidad de sus curvas. Ciertamente hay algo de una fusión de plano-corte-alzada de sus atributos. Pero probablemente resulta más gratificante ver la intención de forma menos simplista o mecánica.

Los cubistas creían que la pintura tenía que tener en cuenta la oscura, a veces irracional y fortuita naturaleza de la experiencia humana de cosas y lugares, del tiempo y el espacio. Al menos los principales pintores no desarrollaron *un* sistema especial de pintura: su aproximación a los motivos no era ni científica ni consistente. Los sistemas eran artificiales, fuera de la realidad intuitiva que querían pintar para aprehender. «El cubismo, al que se acusa de ser un sistema, condena todos los sistemas» (Gleizes y Metzinger, *Du Cubisme*, 1913).

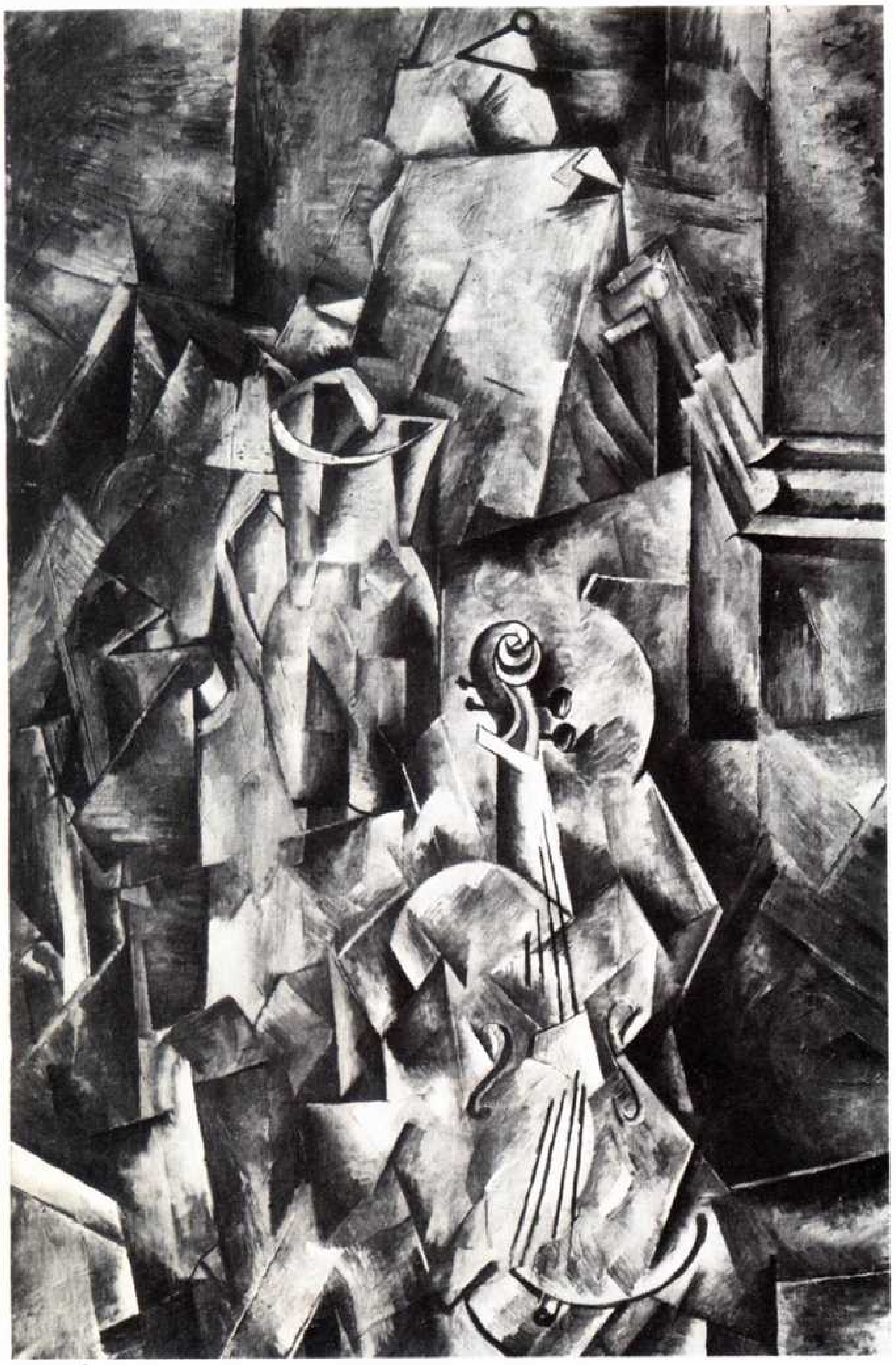
Los planos entrecruzados del *Retrato de Vollard* (Museo del Ermitage, Leningrado) de Picasso, el primero de los tres grandes retratos que este artista pintó entre 1909 y 1910, no son simplemente una acumulación de distintas observaciones realizadas desde diferentes puntos de vista. Podría parecer que muchos de ellos contribuyen muy poco a nuestro conocimiento de las formas características del modelo. Pero en conjunto la imagen se nos presenta como una presencia física estable, llena de alusiones al tiempo, al movimiento en el espacio, a cambios de luz y a todas las complejas y a menudo simultáneas percepciones y circunstancias que afectan a nuestra experiencia de las cosas. En el *Retrato de Kahnweiler* (Art Institute de Chicago) es aún más evidente que, en sus comienzos, el cubismo era un movimiento tanto intelectual y conceptual como interesado en el análisis visual. Pintado todavía a partir de un modelo y aunque tiene un parecido (apenas) reconocible, es un equilibrio sumamente refinado entre la pintura de una presencia en el espacio y la ordenación de unos signos sobre una superficie plana. En esta manipulación de signos los espacios entre y alrededor de los objetos están articulados de forma tan física como los propios objetos. (Braque escribió posteriormente: «Hay en la naturaleza un espacio táctil, incluso podría decir que un espacio manual... Este es el espacio que tanto me ha fascinado; en esto consistía en sus comienzos la pintura cubista: en una investigación del espacio».) Había un precedente de este sistema pictórico en el *passage* de Cézanne, la forma en que él realizaba la composición espacial en sus últimos paisajes. Pero en el contexto monocromo del cubismo analítico la homogeneidad de toda la superficie de la tela parece más completa. La presencia de Kahnweiler escapa al observador; las claves para descubrirla están esparcidas y comprimidas en unos pocos planos y modulaciones tonales. De esta manera, las relaciones entre la forma y el espacio se crean repetidamente sin afectar a la superficie plana del lienzo.

Un año más tarde, en la obra de Picasso *Torero tocando la guitarra* (Galería Nacional de Praga) o en la de Braque *Hombre con violín* (Siftung Sammlung C. G. Bührle, Zurich),

Retrato de Kahnweiler, de Picasso; óleo sobre lienzo; 1,1 × 0,73 m.; 1910. Art Institute de Chicago.



Contraste de formas, de Fernand Léger: de la serie *Contrastes de formas*; óleo sobre harpillera; 1,3 × 0,98 m.; Museo de Arte de Philadelphia.



Naturaleza muerta con violín y jarra, de Braque; óleo sobre lienzo; 1,17 × 0,74 m.; 1909-10. Offentliche Kunstsammlung, Kunstmuseum, Basilea.



Retrato de Vollard, de Picasso, óleo sobre lienzo; 92 × 65 cm.; 1910. Museo estatal Pushkin de Bellas Artes. Moscú.

de 1911, el tema ostensible ya ha desaparecido. El equilibrio entre la referencia externa y la identidad interna se ha roto en favor de la segunda. Sin títulos, nos encontramos ante un rectángulo o un óvalo lleno de signos, líneas y tonos; éstos se han convertido en una sucesión de elementos pictóricos alusivos sobre una superficie, con una ejecución intuitiva e improvisada que resulta seductoramente sensual a la vista. La pintura es esencialmente pintura, parte de una realidad exterior por derecho propio.

Este última fase del cubismo analítico —a veces denominado «cubismo hermético», ya que el análisis visual tiene ahora un significado marginal— ejerció una gran influencia sobre el arte abstracto. Parecía un incentivo para un determinado tipo de pintura —derivado de la tradición divisionista de la pintura impresionista y postimpresionista—, interesado por las propiedades abstractas del medio a expensas de un tema reconocible. Muchos pintores pasaron de esta fase formal de una transición a la pura abstracción; algunos lo hicieron temporalmente, pero otros lo concibieron como un paso irrevocable.

En París, Robert Delaunay (1885-1941) pintó el primer cuadro abstracto francés (*El disco*, 1912; colección privada) y en un escrito posterior aclaró que el cubismo era una transición entre la pintura decimonónica y el arte abstracto. Otros, como Picabia, flirtearon temporalmente con la abstracción. Léger recordó que «había tenido que llegar hasta la abstracción para liberarme de la influencia de Cézanne»: véase su serie pictórica *Contrastes de formas*, realizada entre 1912 y 1913. Las tendencias abstractas en la obra de Larionoff, de los italianos Balla y Russolo y de los vorticistas ingleses (Lewis y Bomberg) también derivan del cubismo analítico.

Para Mondrian, que estaba trabajando en París esos años, y para Malevich, en Rusia, las implicaciones del cubismo eran finitas. El primero escribió posteriormente que «el cubismo no aceptaba las consecuencias lógicas de sus



Naturaleza muerta con arpa y violín, de Braque; óleo sobre lienzo; 1,16 × 0,81 m.; 1912. Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf.

propios descubrimientos: no estaba llevando la abstracción a sus últimas consecuencias, es decir la expresión de la realidad pura». De hecho, él interpretó erróneamente las intenciones básicas de los cubistas. La realidad que ellos querían expresar no era la de las formas abstractas. Muchos cubistas refutarían más tarde la validez del arte abstracto («El arte abstacto es sólo pintura», dijo Picasso, «pero, ¿qué pasa con el drama?»). Los pioneros de la abstracción valoraron positivamente el cubismo de 1911 como desacreditador del objeto en la pintura. Los desarrollos del cubismo después de 1911 demostraban una preocupación consciente por la reinserción de la realidad del objeto en la pintura.

A partir de 1911 Picasso y Braque experimentaron distintas maneras de acentuar la realidad de la superficie pictórica. Arena, serrín, yeso, recortes de metal e incluso cenizas se mezclaron con el pigmento para exagerar la presencia del material pictórico sobre el lienzo; el primer *collage* (del francés *coller*, pegar) probablemente fue la obra de Braque *Fruta, plato y vaso* (1912; Colección Douglas Cooper, Francia). Braque empleó efectos marmóreos y de granulado de madera de decorador comercial (negocio en el que había trabajado como aprendiz), y junto con Picasso introdujo letras y números en algunas pinturas.

La asociación con letras de superficies planas es fija y permanente. Picasso dijo que las empleaba «para obligar a la superficie pintada a adquirir la contextura de algo rígido»; Braque dijo que «eran formas que, siendo planas, no estaban en el espacio, y por tanto, por contraste, su presencia en la pintura hacía posible la distinción entre las formas que están en el espacio y las que no lo están». En la práctica, las letras se dibujaban de distintas maneras manteniendo el vivo diálogo entre la superficie y el fondo: la pintura de ambiente a menudo las penetraba, comprometiendo su falta de volumen.

Las letras también pueden formar palabras, siendo una forma no ilusionista y no naturalista de referirse al tema o al significado de la pintura. Por ejemplo, forman el título de la obra de Picasso *Ma Jolie* (1911; Museum of Modern Art, Nueva York) y una especie de subtítulo de la obra de Braque *Le Portugais* (1911; Offentliche Kunstmuseum, Basilea), donde aparecen pegados letras y números recortados de un cartel en la pintura de un animador de un café.

Pegar papeles (periódicos, dibujos e imágenes impresas) y otros materiales u objetos sobre la superficie produjo espectacularmente el mismo efecto dual. Se obtenía así la liberación de las inhibiciones de la pintura tradicional sobre lienzo y de la representación ilusionista de la naturaleza. No eran signos pintados que representaran cosas, sino cosas en sí mismas. Juntas, estas dos propiedades del *collage* daban mayor realce a la realidad independiente (a menudo denominada «la cualidad del objeto») de la obra de arte.

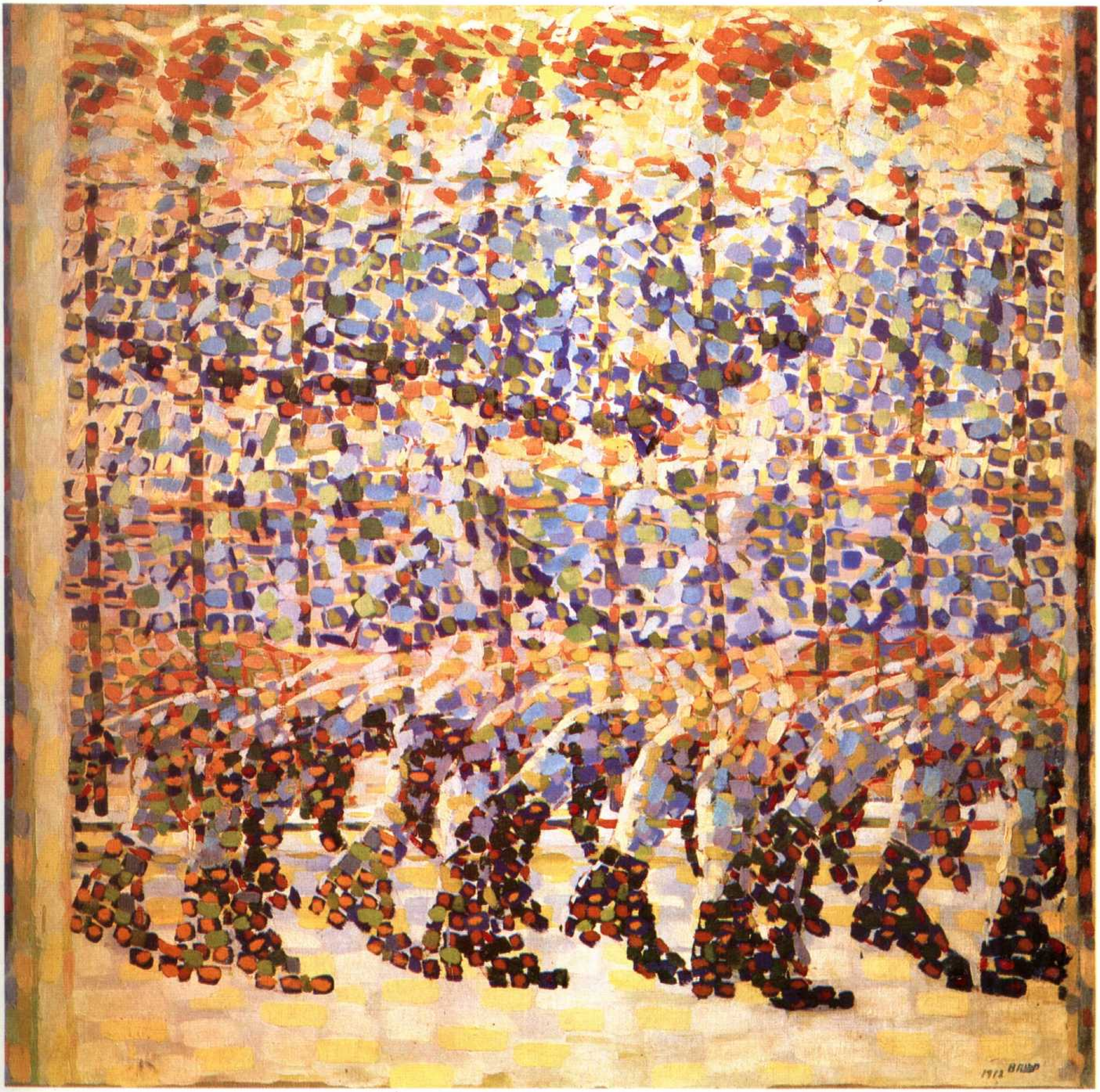
A veces, los elementos pegados eran ilusiones confeccionadas. Son ejemplos de esto los papeles para pared con vetas como la madera para representar la madera que aparecen en la obra de Picasso *Naturaleza muerta con violín y fruta* (1913; Museum of Art, Philadelphia). En otros *collages* el elemento pegado se representa a sí mismo: periódicos, cajas de cerillas, tarjetas de visita. Gris llegó a pegar un trozo de espejo en un cuadro titulado *El lavabo* (1912; colección privada), y en otro hizo lo mismo con un grabado —realizado por otro artista—, con un marco dibujado para crear ilusión. Sin embargo, en otros *collages* los elementos extraños desempeñan una función puramente abstracta, como una zona pintada de un color o tono determinados.

Las alusiones humorísticas e ingeniosas a la condición de la pintura abundan en estos primeros *collages*, especialmente en los de Picasso y Gris. Entre los titulares de periódicos que Gris incorporó a sus pinturas estaba «LO VERDADERO Y LO FALSO» y «LAS OBRAS DE ARTE NO VOLVERÁN A SER FALSIFICADAS». Gris, que hasta entonces había estado en un segundo plano frente a Picasso y Braque, se destacó para hacer una gran aportación a las últimas fases del cubismo, a partir de 1912. Ejerció considerable influencia sobre otros pintores cubistas en París.

El *collage* acentuaba también la ambición de los cubistas de acercar más el arte a la realidad cotidiana.

Los objetos usados son comunes, a menudo chucherías desgastadas y desechables. Su carácter es íntimo, urbano o doméstico, y se busca crear efectos de un arte inmediato, lejos del «elevado arte» de los museos. Los cubistas sentían un gran entusiasmo por el arte y la cultura populares

—iban con frecuencia al circo, por ejemplo, y al menos Picasso era un ardiente admirador de las tiras cómicas americanas—, lo que se nota en los *collages*.
Este aspecto del *collage* fue explotado posteriormente por los dadaístas, especialmente por Kurt Schwitters.
La brusca representación de relaciones indirectas e inesperadas entre imágenes que aparecen en los *collages* de Picasso ejercerá gran influencia sobre dadaístas y surrealistas.
La pintura cubista a partir de c. 1912-13 está llena de las implicaciones del *collage*. Cuadros como el de Picasso *Violín y guitarra* (1913; Museum of Art, Philadelphia) tienen una realidad simple y concreta, en abierto contraste con la abstracción de 1911. Braque sólo utilizó elementos de *collage* en dibujos, si bien algunos de ellos eran grandes y algunos estaban sobre lienzo (por ejemplo, *Guitarra*, 1913-14; Museum of Modern Art, Nueva York). Transcribió directamente los principios del *collage* a pinturas contemporáneas como la *Composición con el As de Bastos* (1913; Musée d'Art Moderne de la Ville de París). Colores, texturas y líneas se ordenaban y «aplicaban» a la superficie.
Si el cubismo analítico era un refinamiento sofisticado y extremado de las técnicas pictóricas tradicionales, el cubismo sintético rechazaba de plano algunos de sus principios. La superficie era ahora inmutable y absoluta. De ninguna manera era, como antes, una ventana transparente abierta a la ilusión. La propia realidad de la imagen también era ahora absoluta: una parte del mundo real.
Posteriormente Gris describiría el arte analítico como algo que, partiendo de un detalle (un motivo visto) llega a la generalización (la pintura), mientras que el arte sintético partía de la generalidad de la superficie y de los materiales del artista para crear una imagen especial y única desde ellos. En general, esta distinción es válida para el cubismo. El estilo monocromo y textural de los comienzos del cubismo fue abandonado por Picasso y Braque en favor de una pintura plana, a menudo con colores vivos, con superficies inequívocamente manifiestas. Las pinturas surgían de ideas, si no de los materiales: no se basaban, como antes, en el análisis visual de las naturalezas muertas realizadas entre 1908 y 1910.
Para Picasso esto era la recuperación de su método natural de trabajo, ya empleado en su primer período. Quizá no de forma casual, algunos de los temas de sus primeras obras se repiten ahora, como en *Arlequín* (1915; Museum of Modern Art, Nueva York). Después de la invención del *collage* las distintas personalidades de Picasso y Braque resurgieron tras un período de colaboración en que el individualismo había sido suprimido voluntariamente. Picasso volvió a reflejar en pinturas, dibujos, *collages* y construcciones —de papel, madera, metal y otros materiales— la excepcional energía creadora que caracteriza sus primeras obras. Incluso sus cuadros de naturalezas muertas, como *Naturaleza muerta verde* (1914; Museum of Modern Art, Nueva York) y *Naturaleza muerta en paisaje* (1915; colección privada) explotan al máximo las cualidades mágicas y expresivamente inquietantes de la yuxtaposición cubista.
La estrecha colaboración entre los dos cubistas más importantes (Picasso lo llamó matrimonio; Braque lo comparó a dos montañeros atados a una misma cuerda) terminó en 1912. Hacia 1914 —al estallar la Primera Guerra Mundial, en la que lucharon muchos cubistas— el movimiento cubista estaba perdiendo en París gran parte de su identidad colectiva.
En general, los otros pintores cubistas parisinos no realizaron una exploración tan intensiva de las técnicas pictóricas. Aunque Léger y Delaunay se interesaron por obras experimentales abstractas hacia 1912-13, la mayor parte de la pintura cubista se interesaba fundamentalmente por el tema. (Por eso, en gran medida el *collage* sólo fue adoptado como medio de expresión por Picasso, Braque y Gris). El lenguaje cubista comenzado por estos tres artistas fue la base para la creación de imágenes explícitas de la vida moderna en las ciudades, con temas —y a veces recursos técnicos— que reflejan la herencia del postimpresionismo.
En conjunto, el movimiento cubista estaba más preocupado por el «modernismo» *per se*. La obra de Léger *Desnudos en un bosque* (1909-10; Museo Kröller-Müller, Otterlo) muestra una gran adhesión a lo narrativo y una energía física más dinámica que los cuadros analíticos de Picasso y Braque. La misma energía impregna claramente sus obras más abstractas realizadas en 1913-14, y vuelve a aparecer en imágenes decididamente figurativas del heroico hombre moderno sobre 1917, como en *Los jugadores de cartas* (Museo Kröller-Müller, Otterlo). El tema desarrollado en las pinturas figurativas de Delaunay es casi insistentemente moderno, como en la serie de la *Torre Eiffel* (1910-11; ejemplos en la Offentliche Kunstsammlung, Kunstmuseum, Basilea, y en el Solomon R. Guggenheim de Nueva York), en la de la *Ventana sobre la ciudad* (1912; un ejemplo en la Tate Gallery, Londres) y en *Homenaje a Blériot* (Musée de Peinture et de Sculpture, Grenoble).
Gleizes, Metzinger y los hermanos Duchamp fueron los principales promotores de actividades colectivas: exposiciones y encuentros. Una sección dedicada al cubismo apareció en los Salones parisinos anuales a partir de 1910. El grupo de la *Section d'Or*, fundado en 1911, estaba formado por los hermanos Duchamp, Gleizes, Metzinger, Léger, Le Fauconnier, Gris, de la Fresnay, Lhote, Picabia, Delaunay, Archipenko, el arquitecto Mare y los escritores Apollinaire, Allard, Mercerau y Salmon. Se reunía dos veces por semana. En 1912 se celebró en París una exposición de la *Section d'Or*, probablemente la exposición cubista más representativa que se realizó, con 30 participantes en total. Adicionalmente se realizaron en otras partes de Europa distintas exposiciones, y, en 1914, en Moscú, Nueva York y Tokio. De esta manera, el estilo cubista fue conocido por las vanguardias artísticas de Moscú, San Petersburgo, Praga, Berlín, Munich, Milán y Londres. El poeta Apollinaire, uno de los escritores más importantes que apoyaron el cubismo, en su ensayo *Los pintores cubistas*, publicado en 1914, también se comprometió con las distintas tendencias que estaban surgiendo en el interior del movimiento.
Los experimentos de Delaunay con la pintura «pura», basados en contrastes simultáneos de color, fueron bautizados por Apollinaire con el nombre de «orfismo». Entre sus seguidores estaban Sonia Delaunay, Bruce, Frost y los «sincromistas» americanos Russell y Macdonald-Wright. Chagall y Archipenko también se unieron al orfismo, como los poetas Canudo (director de la revista órfica *Montjoie*) y Cendrars (escritor del primer poema *simultanéiste* en un rollo de papel de 2 m de largo, con tipos impresos de distintos colores y tamaños sobre un dibujo abstracto de Sonia Delaunay. La pintura de Delaunay también fue muy admirada por los expresionistas de *Der Blaue Reiter* en Munich (Klee, Macke y Marc). Hacia 1913, Marcel Duchamp, gran amigo de Apollinaire,



llegó a estar cada vez más implicado en las resoluciones intelectuales de cuestiones artísticas que estaban surgiendo fuera del cubismo. Abandonando la pintura, se dedicó con Picabia a una actividad que anticipaba el movimiento dadaísta.
La escultura cubista poseía dos categorías generales. Primero había obras realizadas en los medios tradicionales del bronce o la piedra que interpretaban la nueva actitud pictórica hacia la imagen y la forma tridimensionales. Archipenko hizo la primera «escultura con un agujero»:

Una niña corre por el balcón, de Giacomo Balla; óleo sobre lienzo; 1,28 × 1,28 m.; 1912. Galleria d'Arte Moderno, Milán.

su *Mujer paseando* (1912; Art Museum, Denver).
Él y Duchamp-Villon estaban interesados en el diálogo forma-espacio iniciado por la primera pintura cubista.
Laurens y Lipchitz hicieron naturalezas muertas y figuras de relaciones formales austeras

y angulares, que se acercan a las sencillas formas planas del cubismo sintético.
La segunda categoría —en los comienzos del *collage*— se interesaba más por los nuevos materiales. Picasso fue el creador más prolífico de construcciones realizadas con distintos medios, a menudo pintadas. Obras como la de madera pintada titulada *Naturaleza muerta con orla de tapicería* (1914; Tate Gallery, Londres) recuerda a las máscaras primitivas (*wobe*, de Costa de Marfil) en las que estaba muy interesado por aquellos años. Generalmente, sus obras tridimensionales recuerdan a los fetiches, y tienen una cualidad animista que estaba latente en su pintura a partir de 1908. Laurens y Archipenko hicieron también construcciones policromas, desinhibidos y liberados de los medios convencionales. Al igual que en la pintura del cubismo sintético, la imagen particular surge en gran medida de la naturaleza de los mismos materiales.
La influencia del cubismo sobre la escultura posterior se puede conectar con esas dos áreas de actividad. La tradición constructiva, iniciada por Tatlin, Gabo y Pevsner, es descendiente directa del análisis reductivo de la forma realizado por los cubistas y de sus investigaciones sobre las interacciones de forma y espacio. Para los constructivistas, una escultura totalmente abstracta era el resultado lógico y consideraban degeneradas las cualidades animistas y decorativas de los cubistas. El interés general de la escultura moderna por el espacio (con su transparencia y carácter lineal) también debe relacionarse con el cubismo.
Lo que se conoce como «el arte del ensamblaje» deriva fundamentalmente a la difuminación de los límites entre pintura y escultura realizada en el *collage* y de la nueva dimensión de la realidad adquirida por el objeto artístico. Las construcciones de Picasso realizadas entre 1912 y 1915, al igual que las de Duchamp de 1914, son los precedentes de un nuevo género explotado al máximo por dadaístas y surrealistas (especialmente por Miró, Ernst y Schwitters), y que en la actualidad sigue siendo muy vigente en Europa y América.
Aparte de su influencia temporal sobre el arte abstracto en sus comienzos, el estilo angular de la primera época cubista ejerció una gran influencia sobre el arte y el diseño, desde la pintura expresionista hasta el arte purista, la arquitectura y el diseño industrial. Las seductoras curvas del Art Nouveau fueron sustituidas como lenguaje internacional moderno.
La gran influencia del cubismo hizo revisar las normas de realidad en el arte: tanto de la realidad independiente de la obra de arte en sí como de la aproximación del arte al mundo real de cada día. Los conceptos de tiempo y espacio en el arte sirvieron para relacionarlo más con la vida real que antes, en el estático y cerrado mundo del arte tradicional. La relación histórica central del cubismo es evidente, tanto para el Realismo decimonónico como para el arte posterior de un siglo obsesionado con «lo real». Además, el cubismo preconizó una generosa libertad para el acceso del artista a los materiales y a cualquier fuente de iconografía. La libre asociación y correspondencia de imágenes o de fragmentos de imágenes, objetos y materiales característicos de gran parte del arte moderno proceden del cubismo. Miró, Klee o Chagall brindan variados ejemplos de esto en los años 20 y 30; gran parte del arte americano y europeo de los años 50 y 60 se enmarca claramente en la misma tradición.
Se ha dicho que se ha abusado de las libertades preconizadas por el cubismo, que últimamente han condenado a muerte a la pintura. Pero, considerando los retos hechos a la pintura por el cine, la fotografía y otros medios audiovisuales del mundo moderno, los principales pintores cubistas (Picasso, Braque, Léger) pueden considerarse —como Matisse— sostenedores y revitalizadores de la fe y de los principios del gran arte.


Naturaleza muerta con rejilla, de Picasso; hule y óleo sobre lienzo; 28,9 × 37,1 cm.; 1912. Musée Picasso, París.

El futurismo.—El manifiesto fundacional del futurismo fue redactado y publicado por F. T. Marinetti en 1909. Era el primer movimiento artístico moderno que elegía su propio nombre. El futurismo fue un movimiento de origen sociopolítico que abrazó todas las artes y que, en el transcurso de los cinco años siguientes, publicó manifiestos que iban desde *El esplendor mecánico y geométrico*, a *El arte futurista de los ruidos*. En un país que era símbolo de las tradiciones artísticas que estaban siendo universalmente destruidas por las vanguardias, los futuristas italianos estaban más empeñados que en otros lugares en rechazar el pasado clásico. Sus manifiestos proclaman la gloria y belleza del dinamismo, la juventud, la velocidad, la originalidad, el peligro, la energía y los objetos perecederos modernos; piden la destrucción de museos, bibliotecas y academias, de los sueños, las tradiciones y la moral. El movimiento se centraba en Milán, corazón de la tardía industrialización de la Italia moderna. El movimiento en conjunto sobrevivió a la Primera Guerra Mundial (que al principio acogieron con júbilo, considerándola una fuerza purificadora de la sociedad), pero se desacreditó al apoyar al Partido Fascista Italiano, hacia 1919. En el campo de las artes visuales su período de apogeo va de 1909 a 1915. Los dos manifiestos de la pintura futurista publicados en 1910 fueron firmados por Boccioni, Balla, Carra, Russolo y Severini. Sus primeras obras reflejan las tendencias artísticas predominantes en la época: Art Nouveau, simbolismo y post-impresionismo. El único artista italiano de este momento que contribuyó de forma significativa al arte europeo fue el escultor Medardo Rosso, cuya obra (especialmente sus transitorias cualidades urbanas) se elogia repetidas veces en los manifiestos.

Influencia del cubismo.—Hacia 1910 Boccioni estaba pintando conscientemente imágenes modernas: *Las afueras: fábricas de Porta Romana (1908-9;* colección de la Banca Comerciale, Milán), *El ídolo moderno* (1910; colección de E. Estorik, Londres). Los cuadros mostrados en la exposición de pintura futurista de Milán celebrada en 1911 reflejaban imágenes de las grandes metrópolis modernas: solares, muchedumbres tumultuosas y clubs nocturnos. Las técnicas empleadas, o eran levemente impresionistas (pinceladas pequeñas y nerviosas para reflejar los destellos luminosos, el dinamismo y la vitalidad de la vida urbana), o recordaban el simbolismo y el arabesco lánguido del Art Nouveau. *La risa* (c. 1911; Museum of Modern Art, Nueva York), de Boccioni, expresa tanto la intención de los manifiestos de «situar al espectador en el centro del cuadro» (donde es asaltado por los infinitos rayos lanzados por los fragmentos de colores de la imagen de un club nocturno) como la cercanía al impresionismo urbano decimonónico.

En 1911-12 la pintura futurista maduró bajo la influencia del cubismo analítico, conocido gracias a varias revistas y, sobre todo, a la visita de un grupo de estos artistas a París en 1911. La paleta de los futuristas, aunque viva en comparación con la de los cubistas, era reducida y menos literal; su estilo es más abstracto, angular y esquemático. La estructura cristalina de los comienzos del cubismo se adaptó a las imágenes ambientales y cinéticas de la ciudad. La fragmentación de múltiples puntos de vista facilitaba la visión dinámica de los futuristas de una interacción total y simultánea de sensaciones urbanas: véase la serie de Boccioni *Estados de la mente* (1911-12; un ejemplo en el Museum of Modern Art de Nueva York), la obra de Carrà *El funeral del anarquista Galli* (1911; Museum of Modern Art, Nueva York), y la de Severini *Jeroglífico dinámico del Bal Tabarin* (1912; Museum of Modern Art, Nueva York). La obra de Boccioni *Fuerzas de una calle* (1911; colección privada) es el arquetipo de la imagen futurista de una calle de una ciudad por la noche. Faros de coches, faroles y luces de casas se representan simbólicamente mediante líneas de fuerza y energía. Una exposición de estas pinturas fue inaugurada en París en 1912 y posteriormente recorrió varios países europeos, ejerciendo una notable influencia internacionalmente. Balla, cuyas primeras obras neoimpresionistas estaban influidas por la cromofotografía (por ejemplo, *Chica × Balcón*; 1912 Galleria d'Arte Moderna, Milán), pasó en 1913 a una pintura abstracta sin concesiones en la que el dinamismo futurista se interpretaba mediante la creación de contrastes cromáticos simultáneos.

El *Manifiesto de la escultura futurista*, publicado por Boccioni en 1912, fue la primera declaración explícita de las implicaciones escultóricas del cubismo. En él se preconizaba la abolición de las estatuas «cerradas», la expresión del movimiento y la atmósfera, y la utilización de todos los materiales disponibles formando todas las combinaciones posibles. Sus bronces (*Formas únicas de la continuidad en el espacio*, 1913, y *Evolución de una botella en el espacio*, 1912), se encuentran entre las obras futuristas más originales e importantes.

Sus esculturas se expusieron en París y en otras ciudades en 1913 y 1914. Probablemente estas esculturas y su manifiesto fueron medios de transmisión de las ideas radicales de la escultura cubista mucho más eficaces que cualquiera de las obras realizadas en París.

El *Manifiesto de la arquitectura futurista*, publicado por Antonio Sant'Elia en 1914, también fue profético e influyente. En él se exaltaban las necesidades de la vida en las ciudades modernas: el funcionalismo y lo perecedero de los edificios. Sus dibujos visionarios de *La città nuova*, 1912-14, (fábricas, apartamentos, generadores, hangares para aeroplanos, aeródromos en los tejados y terminales ferroviarias con múltiples niveles) han sido recordados repetidamente en la teoría y la práctica de la moderna arquitectura.

Los futuristas participaron activamente en las manifestaciones políticas y en los motines de 1914-15, y al entrar Italia en guerra (en 1915), Boccioni, Marinetti, Russolo y Sant'Elia se alistaron en el ejército. Boccioni y Sant'Elia murieron en el campo de batalla en 1916.

La influencia del futurismo —mediante exposiciones, publicaciones y no menos por las conferencias propagandistas dadas por Marinetti— fue considerable. Esta influencia es evidente en las últimas fases del cubismo parisino —en las obras de Léger, Gris, Delaunay, Gleizes y Duchamp-Villon—, si bien hubo acaloradas disputas en París y Milán sobre quién gestó las ideas futuristas.

En otros lugares las influencias de futurismo y cubismo a menudo actuaron concertadas, como en el vorticismo de Wyndham Lewis y otros en Inglaterra, en las pinturas urbanas de Marin, Stella y Weber en América, en el arte expresionista de Alemania y Praga y en el «cubo-futurismo» de la vanguardia rusa (Larionoff y los hermanos Burluik).

La importancia de la influencia futurista reside en el espíritu de modernismo agresivo y anarquista. Fue la expresión más sucinta de un concepto tremendamente romántico de los artistas modernos como los primitivos de un nuevo mundo. La ambición de los futuristas de expresarse a través de todos los medios artísticos y sus actividades pioneras en la tipografía de forma libre, una *musique-concrète* primitiva, y numerosas manifestaciones, representaciones y otras actividades fueron recogidas por los dadaístas y se incorporaron a las corrientes del arte moderno.

Para mayor información:
Fry, E., *Cubism*, Londres (1966). Golding, J., *Cubism: a History and Analysis 1907-14*, Londres (1968). Martin, M., *Futurist Art and Theory 1909-15*, Londres (1968). Rosenblum, R., *Cubism and 20th Century Art*, Nueva York (1968). Taylor, J. C., *Futurism*, Nueva York (1961). Waldley, N., *Cubism*, Londres (1972). Marinett, Filippo Tomasso: *Manifiestos y textos futuristas* (Edic. del Cotal, Barcelona, 1978). Nash, J. M.: *El cubismo, el futurismo y el constructivismo* (Labor, Barcelona, 1975). Verdone, Mario: *Qué es verdaderamente el futurismo* (Doncel, Madrid, 1971). Cirlot, Juan Eduardo: *La pintura cubista y sus derivaciones* (Omega, Barcelona, 1959).

AMARILLO-ROJO-AZUL, DE KANDINSKY

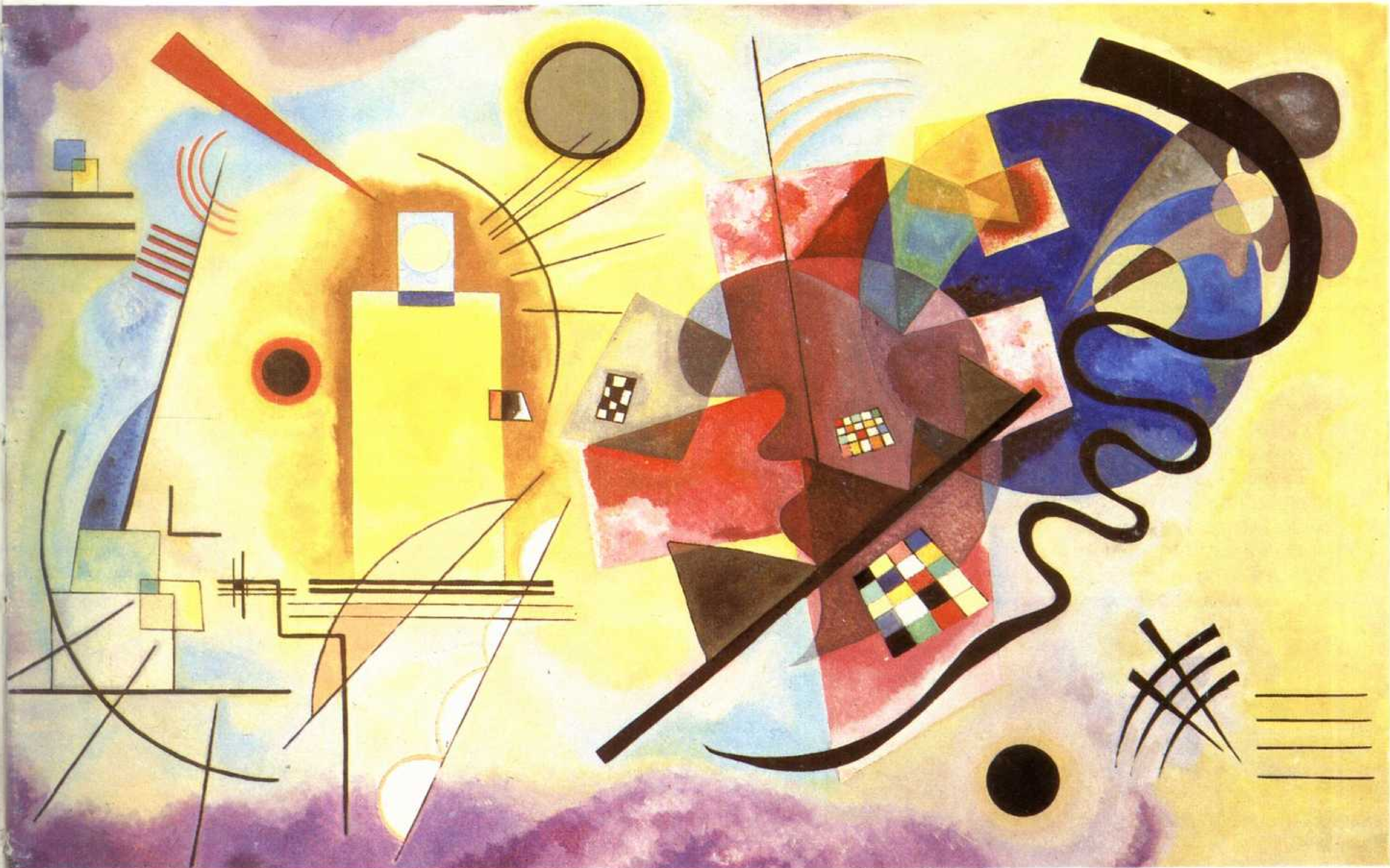
Amarillo-Rojo-Azul (1925; Colección de Nina Kandinsky) es un cuadro de grandes proporciones (1,27 × 2 m.) del cual pretendió hacer su autor una importante declaración de principios (su segundo libro, un análisis de las formas y de los métodos de composición así como de su significado intrínseco, fue publicado como un libro de la Bauhaus al año siguiente: *El punto y la línea con respecto al plano*). Se trata de una pintura abstracta. Su estilo geométrico, una versión más controlada y precisa del estilo libre que Kandinsky había empleado antes de su regreso a Moscú en 1914, es característico de la obra realizada por este artista durante la década de 1920, y puede relacionarse con el estilo y las aspiraciones de las producciones de la Bauhaus del mismo período. Su título, una enumeración de los tres colores primarios que aparecen en el cuadro acompañados por muchos otros colores, es realmente menos sugestivo de lo que suelen ser los títulos de Kandinsky, pero también está rodeado por un halo de Bauhaus. Todos los elementos del cuadro están flotando: las formas coloreadas y los signos negros colocados por encima de ellas frente a un espacio luminoso. Algunas formas son transparentes y guardan una relación inequívoca entre sí; otras sugieren una secuencia especial clara, sobre todo a la izquierda. El grupo de formas de la izquierda es rotundo, con siluetas y acentos marcados y luminosos; el grupo de la derecha es más tenue, está compuesto de colores más numerosos y más suaves y de formas más vagas, que van desde vaporosos velos de color rosa y púrpura hasta un gran círculo azul, todo ello compensado por las formas del pequeño tablero cuadriculado que parecen estar en movimiento. El fondo es, en general, de un color amarillo pálido, pero en el sector izquierdo aparece el azul, mientras que en el derecho, ese color corresponde al círculo. Tenemos la sensación de que hay un diálogo formal entre la derecha y la izquierda al que hace eco un intercambio en la disposición y función de los colores. Un margen nebuloso de color púrpura contribuye a la sensación de ingravidez y de espacio. Algo parecido a un sol nublado que aparece en la parte superior, a la izquierda del centro, brilla misteriosamente sobre ambos grupos. Durante los años 1910-14, Kandinsky pintó cuadros, llamados convencionalmente abstractos, que incorporaban motivos identificables, si bien muy simplificados, de su obra anterior, combinados con formas más puramente instintivas que nada representaban. Los dos tipos de motivo transmitirían su atractivo sensorial y sus valores asociativos (por ejemplo, el rojo sugiere calidez y fuerza), pero en la medida en que somos capaces de reconocer en las anotaciones sumarias de Kandinsky las imágenes del caballo y su jinete sobre una iglesia situada en la cima de una montaña, o del bote con sus remeros, sentimos además el impacto que esas referencias producen en nosotros. Durante 1914-21, Kandinsky empezó a usar formas más claras, predeterminadas de una manera más consciente y cuya capacidad para evocar respuestas ya había puesto a prueba, y cuando regresó a Alemania, a fines de 1921, lo hizo como pintor de cuadros geométricos abstractos. No es preciso suponer que esta evolución eliminó de su lenguaje toda referencia a cosas específicas. Por ejemplo, la línea curva que aparece a la derecha de *Amarillo-Rojo-Azul* podría ser una reminiscencia de la línea de «latigazo» preferida por algunos diseñadores del *Jugendstil* alrededor de 1900; de una manera más específica nos recuerda a la línea ondulada que Kandinsky había llegado a usar como signo del caballo y su jinete



Amarillo-Rojo-Azul, de Vasily Kandinsky; óleo sobre tela; 1,27 × 2 m.; 1925. Colección de Nina Kandinsky.

Hércules y Alcestes, de Delacroix; 46 × 49,5 cm.; 1862. Colección Phillips, Washington D. C.

Detalle de *Amarillo-Rojo-Azul*, de Kandinsky, donde puede verse parte del grupo de formas de la derecha.



y, por lo tanto, es posible que haya estado cargada de un significado especial para él en la década de 1920. Sin embargo, el dibujo preparatorio para el cuadro presenta un par de líneas onduladas similares, y en este caso sugieren la presencia del agua para sustentar un barco de vela descrito de una manera geométrica muy sintética.
Al parecer, Kandinsky nunca trazaba una línea firme y definitiva entre la abstracción plena y la figuración, sino que le preocupaba más seguir cualquier sugerencia pictórica que su subconsciente y su proceso de trabajo produjesen. En realidad, declaró repetidas veces que el arte intensamente representativo de los primitivos y el arte abstracto que él proponía eran dos vías posibles para lograr la expresión espiritual, por oposición a la material. Sólo el realismo podía definirse como «la antítesis del arte».
En *Sobre lo espiritual en el arte* había citado a Delacroix con respecto a esto, tomando un pasaje del *Diario* del pintor francés que correspondía al 22 de febrero de 1860. Kandinsky llegaría a afirmar que Delacroix, aunque es una conmovedora contribución a la pervivencia de los temas antiguos en arte, impone al espectador exigencias diferenciadas, mientras que su propio cuadro, estableciendo una comunicación por medio de respuestas a la forma y al color que son innatas a todos los individuos, puede dirigirse directamente a toda la especie humana. Aunque no la citó, seguramente se hubiera adherido a otra frase que aparece en el *Diario* de Delacroix: «Ya que ¿cuál es el objetivo supremo de todo tipo de arte si no es el efecto?»



XLVII

ARTE ABSTRACTO



Improvisación 13, de Kandinsky; óleo sobre tela; 1,2 × 1,4 m.; 1910. Neue Pinakothek, Munich.

ARTE abstracto es la denominación generalmente aceptada para ciertas obras de la pintura y la escultura del siglo XX que carecen de función representativa o simbólica y que, sin embargo, no son meros diseños. El adjetivo «abstracto» no es del todo adecuado, pero lo mismo sucede con otros que se han propuesto para reemplazarlo, como «no objetivo», «no representativo» y «concreto». El arte abstracto no es de por sí un estilo artístico, y dentro de esta denominación se han definido en términos estilísticos algunas categorías más explícitas, como neoplasticismo y expresionismo abstracto.

Los primeros cuadros totalmente abstractos aparecieron en París y en Munich en 1912, y al cabo de uno o dos años se producían obras comparables en Moscú, Milán, Nueva York, Londres y otros lugares. Gran parte de esta pintura abstracta que comenzaba era de carácter experimental y representó una fase corta en las carreras de pintores tales como Larionoff, Léger, Delaunay, Picabia, Marc, Balla y Wyndham Lewis. Para otros, en cambio, la pintura abstracta fue una entrega total; en este caso se encuentran cuatro artistas de primera línea: el holandés Piet Mondrian, que trabajó en París y en Holanda; el ruso Vasily Kandinsky, que realizó su carrera en Munich; otro ruso, Kasimir Malevich, que trabajó en Moscú, y el checo Frank Kupka, cuya obra pictórica fue realizada en París. Ninguno de estos artistas era joven cuando pintó sus primeros cuadros abstractos; todos ellos habían pasado por un largo período de reflexión en torno a las innovaciones pictóricas de la época. Kandinsky, en su texto teórico de 1910, *Sobre lo espiritual en el arte,* identificó dos formas principales de abstracción: la modalidad pictórica de los impresionistas y postimpresionistas que desembocó en el fauvismo y el cubismo, y el camino seguido por los pintores simbolistas que conducía a un arte más religioso de «necesidad interior» que, para Kandinsky, era la cualidad esencial que hacía del arte abstracto algo con significado.

Es indudable que la tendencia general del arte de fines del siglo XIX puede describirse como una abstracción cada vez mayor de los medios de pintura. El impresionismo fue una fase tardía del realismo, en el cual la finalidad del artista seguía siendo la representación objetiva de lo que veía. Pero los artistas más grandes del impresionionismo, Monet y Cézanne, eran igualmente conscientes del papel del artista como hacedor de imágenes; poco a poco se fue dando mayor importancia a la naturaleza misma de la percepción, y al problema de cómo plasmar esas «pequeñas sensaciones ante la naturaleza» (en palabras de Cézanne) en términos de pintura sobre una tela (*veáse* Impresionismo). Aunque de diferentes maneras, tanto Monet como Cézanne estaban obsesionados por la naturaleza estructural de la realización de cuadros, y por la magia y el misterio de crear espacio sobre una superficie plana. En sus manos, la evolución toda de la pintura parece volcarse hacia adentro, con consecuencias de gran importancia para el siglo XX.

La nueva generación de pintores que trabajaban en París en la década de 1880 llevó estas ideas aún más lejos. En este caso, los dirigentes fueron Seurat y Gauguin, a quienes puede considerarse importantes precursores del arte abstracto. Seurat analizó el arte de la pintura en sus componentes: la línea, el color, el tono, la composición. Estaba convencido de que dentro de cada individuo podían expresarse los estados emocionales solamente por medios formales. Para Seurat, las líneas descendentes, los tonos oscuros y los colores fríos sugerían tristeza y desesperación, mientras que las líneas ascendentes, los tonos claros y los colores cálidos transmitían una sensación de alegría y entusiasmo. Estaba muy difundida la idea de que era posible asociar sentimientos particulares con colores particulares, y se confiaba en que investigaciones más exhaustivas permitirían asentar sobre bases decididamente científicas estas equivalencias. Gauguin, quizá más atrevido e imaginativo que Seurat, empezó a usar en 1888 los colores de una manera abstracta, aconsejando a sus amigos que pintasen un campo, por ejemplo, no como lo veían, sino como lo sentían. Su amigo y colaborador, Vincent van Gogh, también dio cabida en sus cuadros al color liberado: mantenía firmemente la representación lineal del objeto que estaba pintando —ya se tratase de un paisaje, un bodegón o una figura— pero escogía con libertad cualquier color que considerase apropiado. Es probable que las enseñanzas de Seurat, Gauguin y Van Gogh fueran demasiado avanzadas para sus contemporáneos, aunque en 1890 uno de ellos, Maurice Devis, no vacilaba en decir: «Recordad que un cuadro —antes de ser un corcel de guerra, un desnudo o una historia— es fundamentalmente una superficie plana cubierta de colores dispuestos en un orden determinado». Sin embargo, debieron transcurrir quince años antes de que Matisse y sus amigos, en el Salon d'Automne de 1905, reformularan estas ideas postimpresionistas en lo que hoy conocemos como fauvismo (*véase* Fauvismo y expresionismo).

El fauvismo se preocupaba fundamentalmente del color; el movimiento que le siguió, el cubismo, se volcó más hacia la creación de una nueva clase de espacio pictórico para cuya consecución se fue abandonando progresivamente el respeto por las apariencias. Una búsqueda de las cualidades permanentes de las cosas llevó a Picasso y a Braque a pasar de una visión perceptiva a una visión conceptual. Se construían los cuadros a partir de las formas más simples de los objetos más simples. Los primeros trazos sobre tela eran como signos que lentamente se irían uniendo para representar un objeto: el pintor no ofrecía un inventario del mundo de las apariencias, sino las cosas tal como existían en la mente. En términos platónicos, no las sombras de la caverna, sino la cosa misma (*véase* Cubismo y futurismo).

En lo que se refiere a esta creencia de una realidad trascendental, los cubistas tienen algo en común con los artistas que representan para Kandinsky la otra vía hacia la abstracción: los simbolistas. Generaciones sucesivas de pintores en Francia y en Inglaterra habían puesto en duda la necesidad de esclavizar la pintura a la persecución de las apariencias, habiendo optado por pintar un mundo imaginado. En muchos casos, ofrecieron esta posibilidad como alternativa al materialismo de la época. D. G. Rossetti y Edward Burne-Jones, en Inglaterra, Puvis de Chavannes, Gustave Moreau y Odilon Redon, en Francia, habían demostrado a las claras en la década de 1880 que el arte podía ocuparse de los sueños y las visiones. Era inevitable que este tipo de pintura se preciara de apelar a cierta realidad espiritual, considerándose superior a cualquier forma de arte basada en la persecución de las apariencias únicamente (*véase* Simbolismo y Art Nouveau).

Existía además una sensación muy difundida de que los valores de la sociedad occidental estaban vacíos, de que el progreso científico era una ilusión y de que el sistema capitalista en su conjunto, que había florecido a partir de la revolución industrial, era esencialmente autodestructivo, a pesar de las enormes riquezas

y de la prosperidad que había traído consigo. Los europeos estaban dispuestos a buscar fuera de su propia sociedad y de sus fuentes históricas la inspiración para sus ideas y para su arte. En lugar de desecharlas como intrínsecamente inferiores al Cristianismo, se empezó a estudiar las religiones orientales por lo que parecía su sabiduría superior, y los pensadores empezaron a encontrar un gran atractivo en algunas creencias panreligiosas como la Teosofía. El arte de Oriente y, de una manera más notable, el de África negra y el de Polinesia parecían tener todo el vigor y la vitalidad que los artistas occidentales estaban a punto de perder. La huida de Gauguin a Tahití, y su recreación en sus propios cuadros en una sociedad perdida y paradisíaca, es un ejemplo perfecto de esta falta de confianza en los valores occidentales. Simultáneamente, el arte parece perder y ganar en importancia: perder por su naturaleza periférica, elitista, sin consecuencias directas para las masas, pero ganar porque con la crisis religiosa y la pérdida de fe en el progreso material, sólo el arte podía aspirar a contener un mensaje para el futuro.

Éste es, pues, el clima artístico y filosófico del cual surgió el arte abstracto. Sus cuatro pioneros, así como sus colaboradores, estaban influidos por estas ideas, y en muchos casos respondieron a ellas de una manera directa. Se consideraba que hacer viable el arte abstracto era una tarea heroica, prometeica y se hacían monumentales declaraciones sobre lo que esto implicaba. Puede que en el caso de Mondrian estuviesen justificadas, ya que el tipo de arte abstracto que produjo tenía mayores posibilidades de evolución que el de los demás precursores del movimiento, y su influencia sobre la arquitectura, el diseño y las artes aplicadas en general es indiscutible. Sin embargo, en ciertos aspectos debe atribuirse a Vasily Kandinsky (1866-1944) la supremacía en la concepción de un arte abstracto. Este pintor recordaba haber visto uno de los cuadros de *Almiares* de Monet en Moscú, a fines de la década de 1890, y escribió más tarde:
«en lo más profundo de mi ser surgió por primera vez la débil duda sobre la importancia del "objeto" como elemento necesario en pintura. Sin embargo, no fue hasta c. 1910 que la propia evolución lógica de Kandinsky como pintor lo llevó a inclinarse por los cuadros sin objetos. Había abandonado Rusia para establecerse en Munich, pero realizó prolongadas visitas de estudio a Italia y a Francia, donde vio la obra de Matisse expuesta en el llamado Salon Fauve de 1905 y quedó profundamente impresionado por ella. Por esa época, su propia pintura era, en su mayor parte, paisaje expresionista, con formas simplificadas y distorsionadas y color liberado. Un cuadro como el *Paisaje con casas* de 1909 (Kunstmuseum, Düsseldorf) proporcionó a Kandinsky la revelación que necesitaba. Así nos cuenta lo que sucedió:

> Volvía, enfrascado en mis pensamientos, de tomar apuntes, cuando, al abrir la puerta de mi estudio me vi de repente ante un cuadro de increíble belleza incandescente. Me detuve, desconcertado, mientras lo observaba. El cuadro no tenía tema, no representaba objeto identificable alguno, sino que estaba totalmente compuesto por manchas de colores brillantes. Me aproximé más, y reconocí lo que era realmente aquel cuadro: una de mis obras que estaba colocada de lado sobre el caballete...
> Ahora tenía clara una cosa: la representación de objetos, del mundo objetivo, no tenía cabida en mis propios cuadros y en realidad los estaba perjudicando.

No debe exagerarse la importancia de este acontecimiento casual. En cualquier caso, el problema de Kandinsky consistía en encontrar la manera de crear un cuadro sin objeto que pudiese verse como algo más que un diseño decorativo. Decidió seguir un doble camino: llevar a cabo el proceso de abstracción en su pintura de modo tal que lentamente fueran desapareciendo todas las formas reconocibles y, al mismo tiempo, proporcionar a su arte una justificación filosófica.

Esto último fue lo que hizo primero. En el verano de 1910, en Murnau, cerca de Munich, Kandinsky escribió un largo ensayo que tituló *Über das Geistige in der Kunst (Sobre lo espiritual en el arte).*

Kandinsky no era filósofo, sus argumentos eran más emocionales que racionales. Se vio obligado a postular una fuerza motriz artística de «necesidad interior» para justificar sus experimentos artísticos, dejando siempre implícito que si el artista es capaz de «ir más allá» de la realidad de las apariencias exteriores, de alguna manera será capaz de «conmover el alma del espectador». Estaba muy interesado en los efectos físicos y psicológicos del color, uno de los medios con que cuenta el pintor para establecer el contacto directo necesario.

En sus cuadros de 1910-14, Kandinsky se fue alejando cada vez más de la representación. *Con el arco negro*, de 1912 (Colección de Nina Kandinsky), representa la posición intermedia. Si sabemos que el artista ha estado pintando figuras de caballeros armados, a caballo, trabados en combate, podemos reconocer inmediatamente la fuente de ciertas configuraciones de líneas y colores. En realidad, el ojo avezado puede distinguir el punto de partida de cada una de las líneas y manchas de color del cuadro. Sin embargo, lo que ha hecho Kandinsky es usar estos elementos como materia prima para la creación de su propio lenguaje pictórico. En este cuadro ha llegado a la etapa en que puede concebir la obra como el encuentro de tres masas de color, «como el choque atronador de los mundos». Así su arte adquiere una cualidad cósmica, reflejada en la organización que podríamos llamar atómica de la composición y en el gusto por los temas apocalípticos, anunciadores de la guerra de 1914 que amenazaba al mundo, y de la destrucción que traería aparejada.

Kandinsky estaba muy interesado también en una analogía musical. Esto tiene antecedentes muy anteriores: los artistas han comparado frecuentemente la pintura con la música, afirmando lo que resulta obvio, que la música, en su mayor parte, no tiene una función representativa, pero esto no quiere decir que carezca de significado, sino más bien que transmite un tipo diferente de significado. ¿Por qué no podría ser la pintura una especie de música visual, en lugar de la poesía visual del arte romántico, por ejemplo? Ya en la década de 1870, Whistler había denominado al retrato de su madre *Arreglo en Gris y Negro*, sosteniendo que si el cuadro era una obra maestra se debía a sus cualidades formales, no al hecho de que hubiese retratado a su madre. Kandinsky siguó este ejemplo de empleo de la terminología musical dando a sus cuadros más importantes el título de «composiciones» y a las obras menos ambiciosas el de «improvisaciones» e «impresiones».

Hacia 1914, Kandinsky había creado un lenguaje de formas regulares —círculos, cuñas, triángulos— que utilizaba en sus composiciones pictóricas. El color era libre, con una fuerza expresiva propia; la línea se había liberado de su papel tradicional de demarcación de contornos y era igualmente libre; ya hacía tiempo que se había destruido



Paisaje con casas, de Kandinsky; óleo sobre tela; 69,5 × 96,5 cm.; Kunstmuseum, Düsseldorf.

la línea del horizonte, de modo que el espacio pictórico estaba relacionado directamente con la superficie del cuadro. Sus pinturas eran cada vez mayores en tamaño y escala, y sin embargo podría decirse que Kandinsky no estaba todavía totalmente seguro de la autosuficiencia de la pintura abstracta. Cada uno de los cuatro paneles Campbell de 1914 lleva el nombre de una estación, como si todavía fuese necesaria alguna referencia extrapictórica para señalar que no eran simples diseños decorativos.

A estas alturas, la evolución lógica del arte de Kandinsky se vio interrumpida por el estallido de la guerra. Abandonó Alemania y tras pasar algún tiempo en Suiza y en Suecia volvió a Rusia. Después de la Revolución Bolchevique de 1917, Kandinsky ocupó durante algún tiempo un puesto de gran autoridad dedicándose a la reorganización de la vida artística de su país. Le quedaba poco tiempo para pintar, y cuando comenzó nuevamente, lo hizo bajo la influencia de artistas abstractos más jóvenes, tales como Malevich. Las formas líricas, suaves, fluidas de sus pinturas anteriores a la guerra se habían endurecido y geometrizado. En 1921, Kandinsky abandonó Rusia para radicarse definitivamente en Alemania.

La carrera artística de Piet Mondrian (1872-1944) sigue una trayectoria muy similar a la de Kandinsky, por más que el arte abstracto que surge es, en muchos aspectos, la antítesis de la pintura de Kandinsky, más intelectual que emocional, más geométrica que orgánica, más clásica que romántica. Es el contraste entre la simplicidad del cuadrado y la de la ameba.

La de Mondrian también fue una evolución lenta. Empezó como pintor naturalista, después jugueteó con el simbolismo, de gran fuerza en el arte holandés y belga. En 1909 atravesó una crisis espiritual y durante un tiempo estuvo muy influido, al igual que Kandinsky, por las ideas teosóficas y por el que era entonces la cabeza del grupo teosófico alemán, Rudolf Steiner. Mondrian era un asiduo lector de la literatura teosófica y estaba muy familiarizado con sus ilustraciones del aura espiritual tal como la ven los clarividentes y de los símbolos pictóricos abstractos ofrecidos como auxiliares de la meditación. Pudo advertir que la pintura estaba llamada a desempeñar un papel significativo; su ambicioso tríptico *Evolución* (1911; Colección de S. Slijper, Blaricum, Holanda) fue concebido probablemente como un retablo teosófico. Aparece representada una figura en trance de iluminación



Sincromía de la luz, de Morgan Russell; óleo sobre tela; 33 × 24 cm.; 1913. Los Angeles County Museum of Art, Los Ángeles.



Otoño, Panel II de los cuatro paneles Campbell de Kandinsky; óleo sobre tela; 1,6 × 1,21 m.; 1914. Solomon R. Guggenheim Museum, Nueva York.

espiritual: la estructura triádica —la coloración amarilla y azul, las estrellas y las pasionarias— nos recuerda la estrecha vinculación de Mondrian con el simbolismo. En una anotación que hizo en su diario en 1914, el pintor sugiere una explicación para el extraño y críptico título de la obra:

> Dos caminos conducen a lo espiritual: el camino de las enseñanzas doctrinales, del ejercicio directo (meditación, etc.) y el camino lento pero seguro de la evolución. Vemos en el arte el lento desarrollo de la espiritualidad, del que los propios artistas son inconscientes. Aproximarse a lo espiritual en el arte.

Así pues, aparentemente con total independencia de Kandinsky, Mondrian subraya también la necesidad de una base espiritual para el arte, asociando la idea con la abstracción creciente de su propia obra.
El tríptico *Evolución* fue para Mondrian un callejón sin salida, un intento de hallar el nuevo arte espiritual mediante un salto hacia adelante, mientras que lo realmente necesario era un avance lento y constante. Había comprendido que tenía que tomar en cuenta las innovaciones de la pintura moderna; que era preciso remover completamente el *lenguaje* del arte para que pudiese transmitir el mensaje que él quería transmitir. De este modo, Mondrian volvió a las obras de Monet y de Cézanne y se concentró en una gama restringida de temas —la fachada de una iglesia, un árbol, un paisaje y unas dunas— lo mismo que había hecho Monet, sometiéndolos al tipo de análisis pictórico escudriñador que observaba en Cézanne.
Mondrian se dio cuenta de que otros pintores, algunos más jóvenes que él, tomaban para su trabajo puntos de partida similares a los suyos; a comienzos de 1912 dejó su Holanda natal y se trasladó a París, que seguía siendo el centro indiscutido del mundo artístico. En cuestión de meses se había establecido en la capital francesa y había logrado una notable comprensión perceptiva de las últimas innovaciones de la pintura.
Se dio cuenta especialmente de que el cubismo había llegado a una etapa crucial: Braque y Picasso habían llevado el proceso analítico hasta el punto en el que el tema ostensible de un cuadro —un desnudo femenino, un hombre con una guitarra o cualquiera que fuese— corría peligro de desaparecer dentro de la estructura geometrizada del propio cuadro, una especie de andamiaje que llegaba a dominar totalmente el tema al cual se superponía.
Ni Picasso ni Braque estaban dispuestos a perder contacto

con el tema de sus cuadros, por mínima que hubiera llegado a ser su importancia. Para ellos un arte abstracto no era más que un diseño decorativo, sin significado profundo alguno, y en esta postura se mantuvieron los dos pintores cubistas durante toda su vida. En 1912 optaron por restablecer un nuevo vínculo con la realidad exterior introduciendo de una manera directa un objeto en sus cuadros, por ejemplo pegando un trozo de periódico en la tela en lugar de pintarlo, utilizando las texturas simuladas de los papeles de decoración (hule, esterilla, etc.) para representar sin más el objeto descrito. Así inventaron el *papier collé* y, por extensión, el *collage* y el *ready-made*.

Algunos de los contemporáneos de Braque y de Picasso siguieron en el empeño de llevar el cubismo analítico hasta el límite de lo hermético, sobrepasándolo incluso. Mondrian llegó a adoptar el andamiaje sobre una pared parisina como motivo, y siguó pintando fachadas de iglesias donde la configuración regular de puertas y ventanas imponía una estructura arquitectónica a sus composiciones. Sin embargo, todos sus cuadros de 1912-14 son cuadros abstraídos, no cuadros abstractos, en el mismo sentido en que lo son los de Kandinsky; también en este caso, si conocemos la obra del artista, podemos rastrear el origen figurativo de cada una de las formas, por abstractas que parezcan a primera vista.

Mondrian no era el único de los pintores que trabajaban en París en 1912 cuyas obras estaban al borde de la abstracción total. Robert Delaunay (1885-1941) pretendía introducir el color en el cubismo, alentado (y tal vez guiado) por un amigo, el poeta y crítico Guillaume Apollinaire (1880-1918). Durante varios años, Delaunay había estado pintando cuadros de la Torre Eiffel vista por encima de los tejados de París desde un balcón. En 1912, la ventana llegó a dominar la composición, y los colores se aplicaban y dividían de acuerdo con los preceptos establecidos a comienzos del siglo XIX por el teórico del color Eugène Chevreul. Delaunay empleaba la expresión de Chevreul «contrastes simultáneos» para describir sus propios cuadros, en los cuales descomponía y recomponía la propia luz, del mismo modo que Braque y Picasso habían tratado la figura del objeto inmóvil. Puede que fuera inevitable que Delaunay escogiese la fuente de toda luz, el sol, y el satélite que reflejaba su luz, la luna, como temas apropiados para su obra, y el *Primer Disco*, de 1912 (colección privada), podría considerarse como una pionera entre las pinturas abstractas a no ser por el elemento de simbolismo cósmico que indudablemente contiene. En cualquier caso, Delaunay no parece haber considerado que los cuadros de la ventana y del disco fuesen obras acabadas aptas para ser expuestas en París, y siguió proyectando cuadros más complejos, como *El Equipo de Cardiff* (1913; Van Abbemuseum, Eindhoven), mientras continuaba trabajando en los discos.

Esta misma jerarquía conscientemente experimental se adjudicó a una serie comparable de cuadros del gran amigo de Delaunay, Fernand Léger (1885-1855), los *Contrastes des Formes*, de 1913 (un ejemplo en el Philadephia Museum of Art). Aunque las formas en sí mismas son una derivación de las figuras y de los paisajes y todos ellos sumamente abstraídos de la obra con influencia cubista de Léger, algo anterior, estos cuadros se acercan mucho a la abstracción total. Sin embargo, no era éste el objetivo de Léger cuando los pintó. Al parecer consideraba el arte abstracto como algo adecuado para la decoración mural a gran escala, pero también como algo esencialmente inferior al cuadro temático. Esta distinción establecida en 1913, se mantuvo en la obra de Léger en la década de 1920.

Otros pintores que pertenecían al mismo círculo que Delaunay estaban experimentado con la abstracción en 1912-13. Los más importantes eran Kupka y Picabia, y fue a estos tres artistas a quienes aplicó por primera vez Apollinaire la denominación de orfismo (o cubismo órfico). Nos ocuparemos más adelante de la obra de Frank Kupka. En cuanto al período abstracto de Francis Picabia (1879-1953), duró sólo algunos meses entre 1912 y 1913, y, desde el punto de vista estadístico, es otra derivación tardía del cubismo, como se aprecia claramente en cuadros tales como *Udnie*, de 1913 (Musée d'Art Moderne de la Ville de París). Picabia no veía el camino hacia un arte totalmente abstracto, y empezó a experimentar, en cambio, con *collages* y dibujos de máquinas fantásticas, que, al igual que la obra contemporánea de Marcel Duchamp, contribuyeron al surgimiento del dadaísmo.



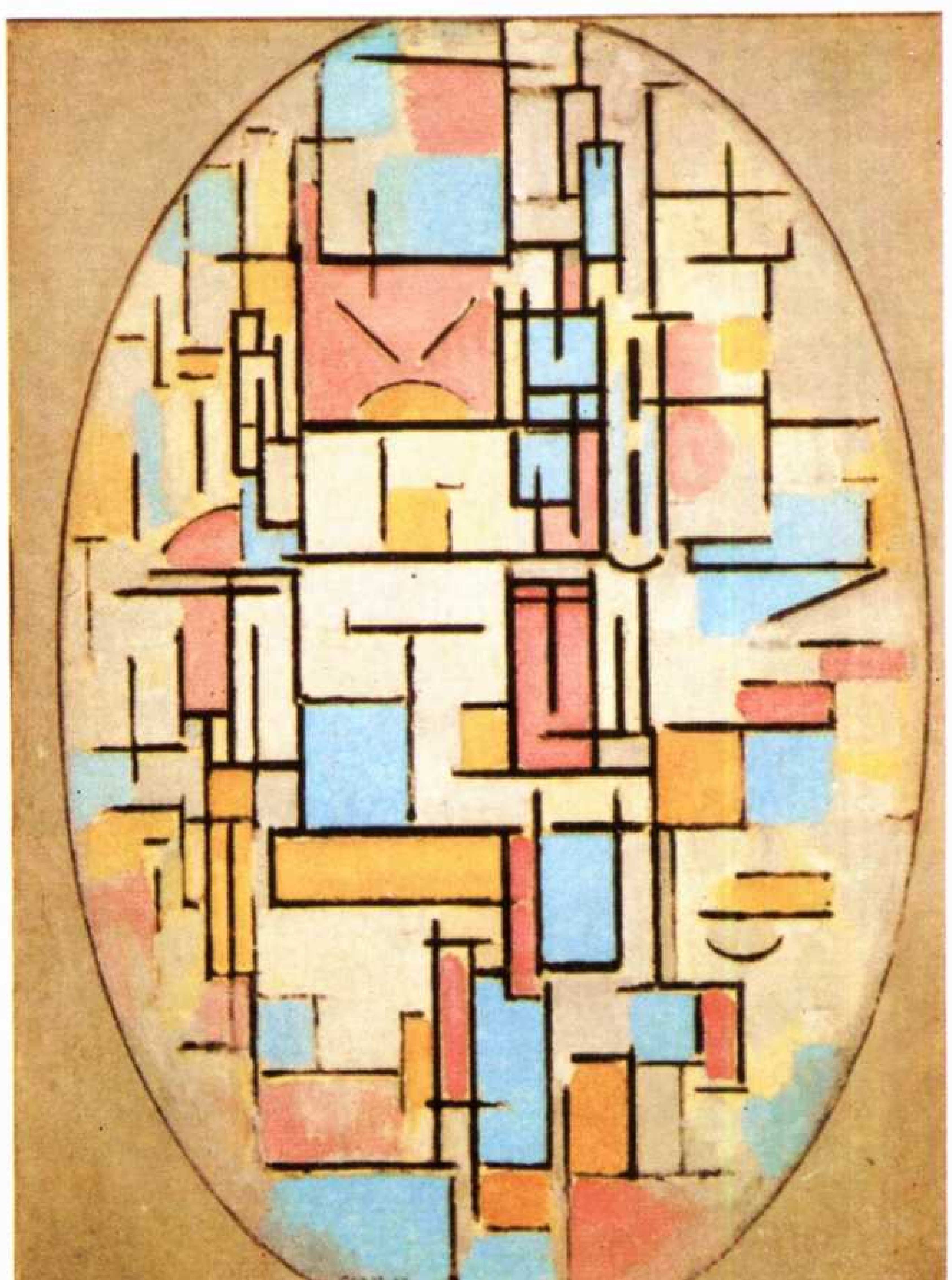
El equipo de Cardiff, de Delaunay, óleo sobre tela; 1,69 × 1,32 m.; 1913. Van Abbemuseum, Eindhoven.



Udine, de Picabia; óleo sobre tela; 3 × 3 m.; 1913. Musée National d'Art Moderne, París.

La colaboradora más asidua de Delaunay durante estos años fue su esposa, la ucraniana Sonia Terk (1885-),con quien se casó en 1910. Es posible que en 1912 estuviese más entregada al arte abstracto que su marido, lo cual la llevó a denominar sus telas de este período «ritmos simultáneos», y a producir ilustraciones y portadas de libros de diseños absolutamente abstractos. Pero al estallar la guerra de 1914, los Delaunay huyeron a un país neutral, Portugal, y ambos volvieron a la pintura figurativa. Hasta 1930, Robert Delaunay no volvió a pintar cuadros abstractos.
Dos jóvenes pintores americanos que trabajaban en París se inspiraron en el orfismo de Delaunay de 1912 para crear su propio movimiento: el sincromismo. Sus nombres eran Morgan Russell (1886-1953) y Stanton Macdonald-Wright (1890-1973). Estrictamente hablando, sus cuadros de 1913 eran más bien abstraídos que abstractos, a excepción del enorme *Synchromy in Deep Blue Violet* (Los Angeles County Museum of Art, Los Ángeles), que Russel expuso en el Salon des Indépendants de París en marzo de 1914. La evolución de Macdonald-Wright hacia la abstracción absoluta fue más lenta, lográndola con sus Sincromías de 1915-18. Regresó a los Estados Unidos en 1916, por lo cual los suyos fueron los primeros cuadros abstractos pintados en los Estados Unidos.

Sin embargo, la recepción que se les deparó a los pintores en Nueva York en 1916 fue desalentadora, y poco después abandonaron totalmente la abstracción, a la que volvieron en una etapa muy posterior de sus carreras, cuando su obra casi no tuvo consecuencias. Otro americano que vivía en París, Patrick Henry Bruce (1880-1937), fue miembro del grupo orfista de Delaunay en 1913-14; también se desalentó tras algunos años de trabajo y dejó de exponer su obra, destruyendo gran parte de la misma en una crisis de depresión en 1933.
Todos los artistas abstractos que trabajaban en París se encontraron, tras el eufórico entusiasmo de 1912-14, con que se movían en un ambiente de rechazo hacia el arte abstracto. Nadie comprendió esto mejor que Frank Kupka (1871-1958). La obra de la primera época de este pintor de origen checo es de carácter simbolista. Revisten un interés particular los cuadros y dibujos en los que se advierte la influencia de Odilon Redon. En ocasiones se ha dicho que *Los primeros pasos*, de 1909 (Museum of Modern Art, Nueva York) fue el primer cuadro abstracto, pero se trata de un cuadro sobre los orígenes del universo, por lo cual pertenece con mayor propiedad al simbolismo cósmico. Otra obra temprana, *Muchacha con una pelota*, de 1908 (Museum of Modern Art, Nueva York), fue el origen de una larga serie de dibujos y pinturas en los cuales Kupka fue abstrayendo progresivamente los colores y las formas hasta llegar a las dos obras de grandes proporciones, *Amorfos, cromática cálida* (colección privada) y *Amorfos, fuga para dos colores* (Galería Nacional de Praga), que expuso en el Salon d'Automne de París en 1912. Probablemente se trate de los dos primeros cuadros abstractos que se expusieron públicamente en todo el mundo. Kupka trabajaba al mismo tiempo en otra serie de cuadros: uno de una muchacha volviéndose a contraluz, expuesto anteriormente en 1912, es el prototipo de los cuadros de *Planos verticales*; una escena a la luz de la luna se transformó en el *Nocturno* abstracto de 1912 (Galería Louis Carré, Nueva York).
Kupka daba gran importancia a las analogías musicales y, tal como hemos visto, desempeñaron un papel importante en lo que se refiere a proporcionar una justificación para las supuestas invenciones puras del arte abstracto. Tenía predilección por los títulos musicales, por ejemplo *Amorfos, fuga para dos colores, Solo de una línea marrón* (ambos en la Galería Nacional de Praga). Otro grupo de cuadros de Kupka lleva títulos tales como *Creación, primavera cósmica* (ambos en la Galería nacional de Praga), y *Una historia de pistilos y estambres* (Galería Nacional de Praga y Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris) y, aunque hasta cierto punto abstractos, constituyen un tipo realmente curioso de simbolismo orgánico. El origen simbolista de la abstracción de Kupka se ve confirmado por el hecho de que también él, como Mondrian y Kandinsky, estuviese interesado por el pensamiento y la religión orientales. En realidad, trató de mostrar el camino místico hacia la abstracción en otro grupo de cuadros llamados *Catedral, el camino del silencio* (o *Esfinges;* galería Nacional de Praga) y *Motivo de un templo hindú* (Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris).
Resulta difícil hacer una evaluación ajustada de la contribución de Kupka al arte abstracto. A pesar de la extraordinaria imaginación que se advierte en los cuadros de 1910-14, todo parece indicar que fueron recibidos con una incomprensión total por el público parisino, y después de 1914, Kupka quedó en el olvido hasta la última década de su larga vida. Durante los años de oscuridad siguió trabajando sobre telas anteriores, llegando a veces a repintarlas totalmente, de modo que con frecuencia no sabemos cuál era el aspecto original de un cuadro.
Las repercusiones de la nueva pintura de Delaunay y de sus amigos no tardaron en hacerse sentir fuera de París, especialmente en Alemania. Sabemos que Delaunay expuso sus cuadros abstractos de la serie *Disco* en el Salón de Otoño de Berlín de 1913, pero no lo hizo nunca en París, donde prefería aparecer en público como el autor de cuadros temáticos. El orfismo de Delaunay despertó considerable interés entre los jóvenes pintores alemanes del grupo *Der Blaue Reiter* (Jinete azul) de Munich. Por su estrecha vinculación con Kandinsky, estaban preparados para aceptar un arte abstracto, y los experimentos realizados con colores por Delaunay estimularon las abstracciones relativamente escasas de August Macke (1887-1914) y de Franz Marc (1880-1916), casi tanto como lo hicieron las obras de Kandinsky. Especialmente Marc dejó un álbum de estudios para cuadros abstractos que hace particularmente lamentable que haya muerto durante la guerra. Los cuadros compuestos por cuadrados y colores de otro pintor del grupo *Blaue Reiter*, Paul Klee (1879-1940), son prácticamente obras abstractas,



Planos de color en un óvalo, de Piet Mondrian; óleo sobre tela; 1,07 × 0,79 m.; c. 1914. Museum of Modern Art, Nueva York.



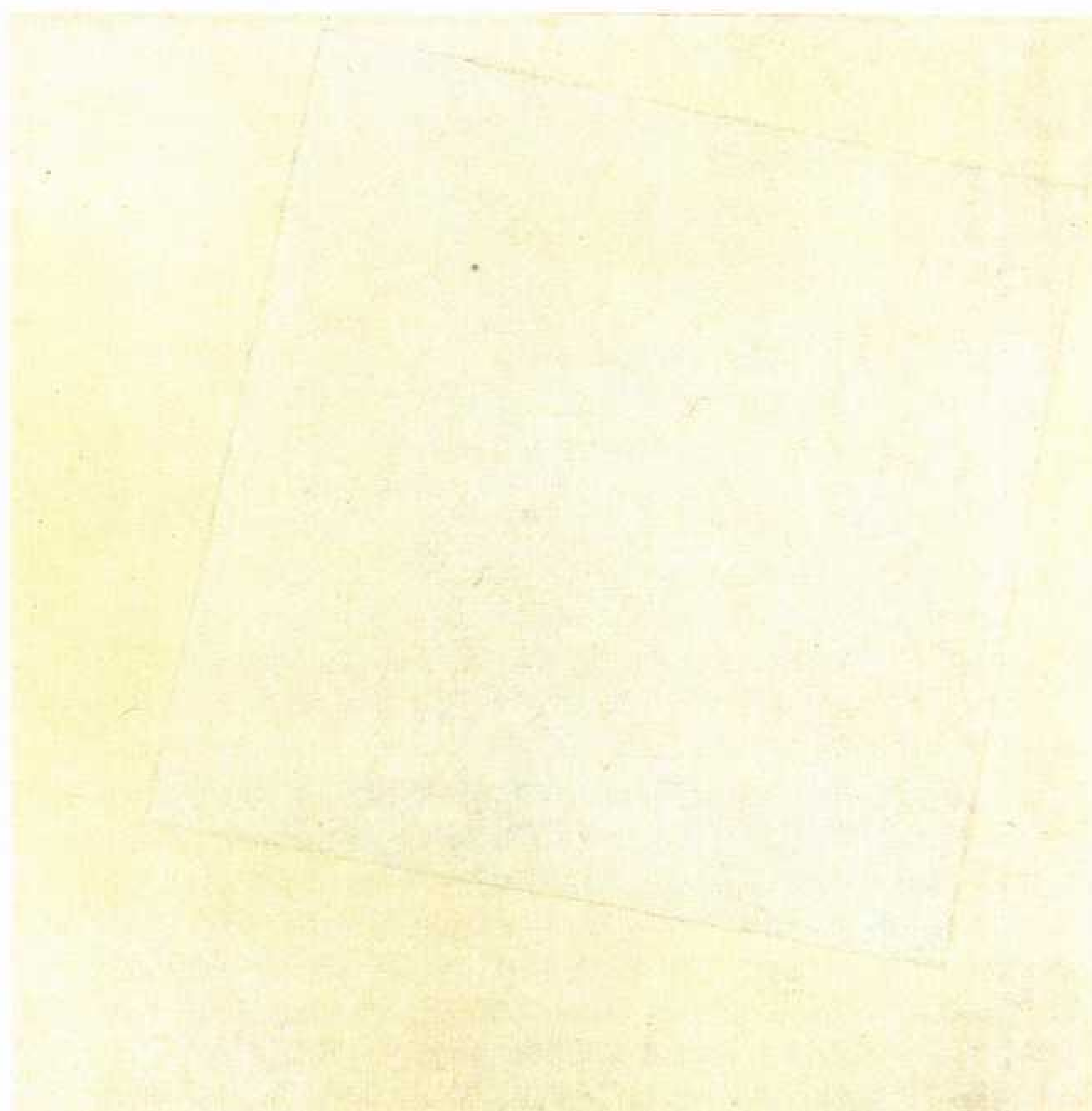


Motivo de templo hindú, de Franz Kupka; óleo sobre tela; 1,24 × 1,22 m.; 1921-23. Musée National d'Art Moderne, París.

si bien Klee no rompió en ningún momento el vínculo con la naturaleza, con lo cual resulta imposible clasificarlo como un artista abstracto.
Más hacia el este, en Rusia, se realizó una contribución importante a la evolución del arte abstracto, especialmente en los años que siguieron a 1914, cuando en Occidente se interrumpieron los experimentos generales debido a la Primera Guerra Mundial. En este ámbito, la figura más destacada es Kasimir Malevich (1878-1935), pero no podemos dejar de mencionar a dos precursores. Uno de ellos fue el compositor lituano Mikolojus Ciurlionis (1875-1911), un contemporáneo de Scriabin sometido a influencias filosóficas y místicas muy similares. Sin ninguna formación previa empezó a pintar en 1905, intentando, en obras tales como *Sonata del Mar*, estableer un paralelo visual entre la pintura y sus ideales musicales.
Ciurlionis murió loco en 1911; sus cuadros no fueron expuestos jamás, pero es probable que Kandinsky y otros pintores hubiesen tenido noticia de ellos y de la concepción del arte de Ciurlionis.
El otro precursor ruso a quien nos referíamos fue Michail Larionoff (1881-1964), que trabajó siempre en estrecha colaboración con su esposa, Natalia Goncharova (1881-1962). Larionoff lanzó su propio movimiento de arte moderno con el *Manifiesto Rayonista*, escrito en junio de 1912 y publicado en Moscú en 1913. Los cuadros rayonistas, caracterizados por su configuración en líneas paralelas diagonales, se expusieron en París en la galería de Paul Guillaume a comienzos de 1914. Seguimos sin conocer con certeza con cuánta anterioridad habían sido pintados, ya que las fechas de 1909 y 1910 sugeridas por Larionoff para los ejemplos más abstractos no tienen muchas probabilidades de ser correctas. Después de 1914, tanto Larionoff como la Goncharova se concentraron en el diseño de decorados y trajes para ópera y ballet, especialmente para la compañía de Diaghilev, y no volvieron a realizar cuadros abstractos.
Tampoco conocemos con exactitud la fecha a que pertenecen las primeras obras abstractas de Malevich, ni la cronología de su evolución artística durante el período 1913-18.
El manifiesto de Malevich, titulado *Del cubismo al suprematismo*, fue publicado en Moscú en 1915; sin duda estaba realizando cuadros abstractos por esa época, pero no había expuesto ninguno. Si puede decirse que el suprematismo comenzó en 1913, lo hizo con los diseños escenográficos para *Victoria sobre el sol*, cuya categoría del arte abstracto es ciertamente discutible.
Los cuadros anteriores del propio Malevich demuestran que estaba asimilando las lecciones del simbolismo y del postimpresionismo franceses, así como del fauvismo y del cubismo (especialmente la obra de Picasso y de Léger), y también del futurismo italiano. En 1912 ya era reconocido como el jefe de un grupo ruso cubista y protoabstracto entre cuyos miembros figuraban Ivan Puni (1894-1956), Alexander Exter (1882-1949) y Liubov Popoua (1889-1924). En el cuadro *Mujer en una cartelera*, de 1914 (Stedlijk Museum, Amsterdam), Malevich coloca rectángulos planos de color sobre los vestigios de un análisis cubista, y precisamente estos rectángulos son los que

Cuadro de la serie *Una historia de pistilos y estambres*, de Franz Kupka; óleo sobre tela; 85 × 73 cm.; 1919. Musée National d'Art Moderne, París.

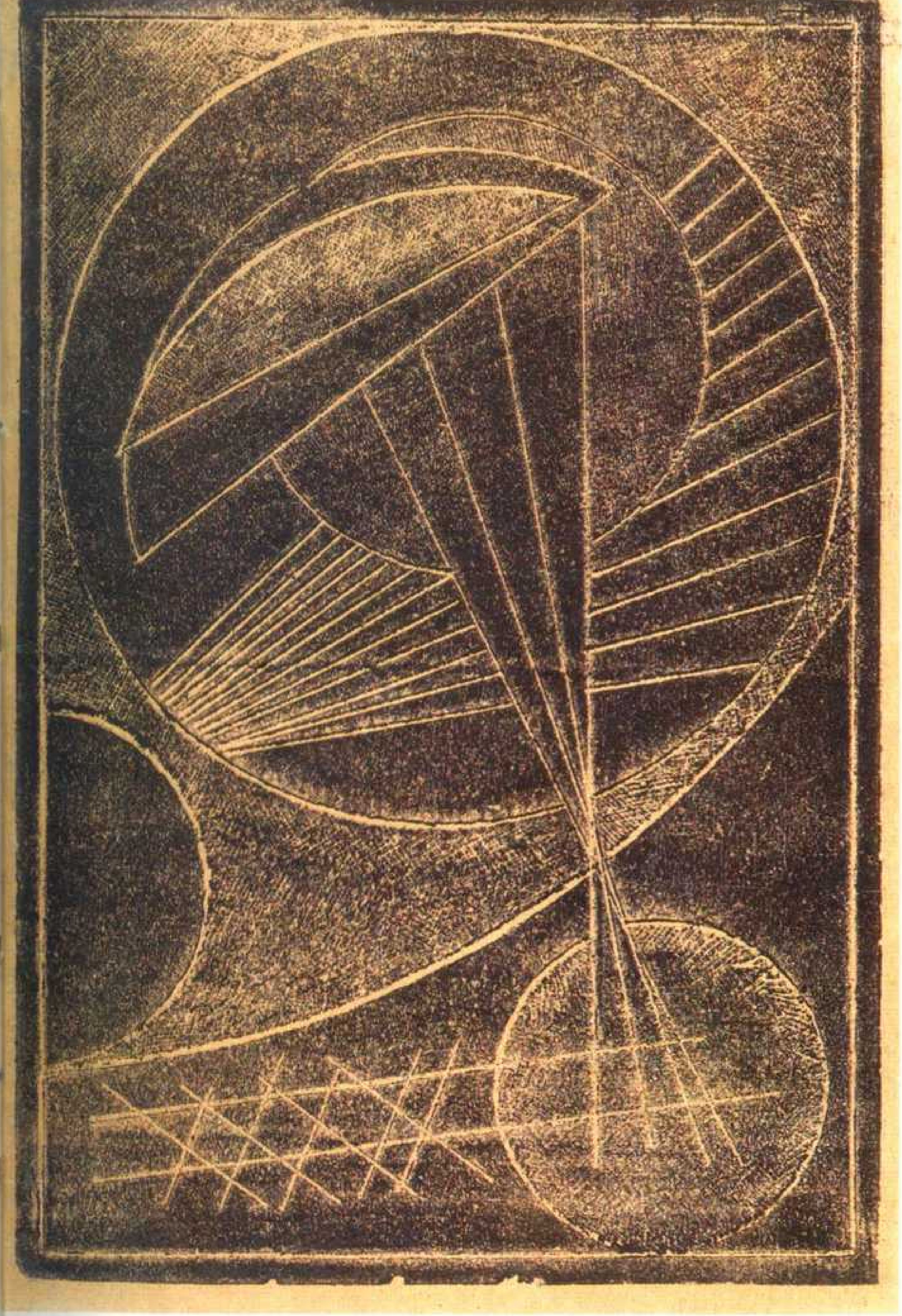
Cuadrado blanco sobre fondo blanco, de Malevich; óleo sobre tela; 79,4 × 79,4 cm.; 1918. Museum of Modern Art, Nueva York.



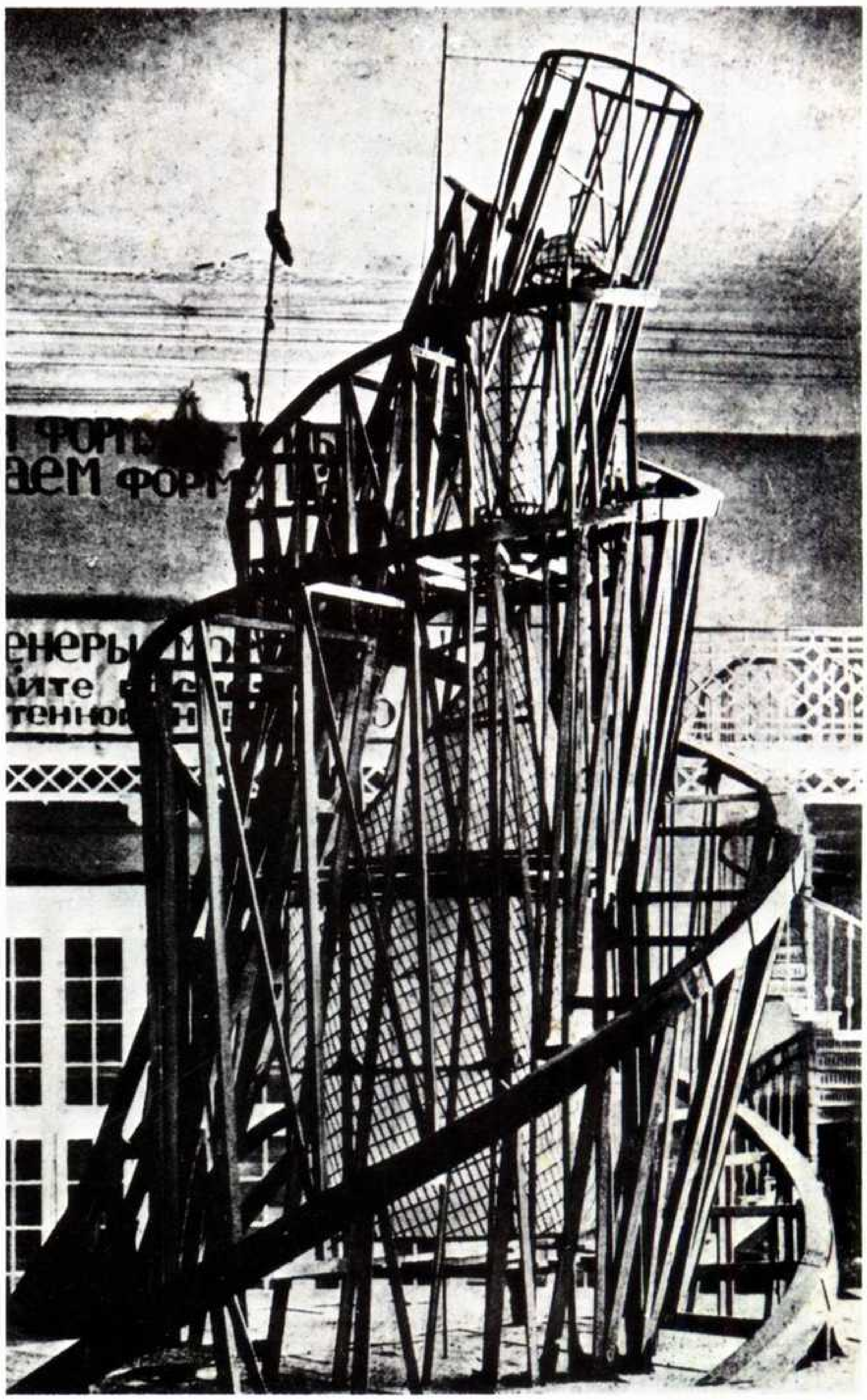


aísla y utiliza en sus primeras composiciones suprematistas. Sin embargo, sería erróneo considerar el suprematismo de Malevich como un arte totalmente abstracto. El elemento simbolista se mantiene de dos maneras definidas. A veces las formas aparecen dispuestas de tal modo que nos hacen pensar en edificios vistos desde el aire (Malevich quedó profundamente impresionado por la primera fotografía aérea) o en la formación de aviones en vuelo. Otras veces, Malevich se preocupó por poner de relieve la naturaleza esencialmente espiritual de su arte, como si quisiese demostrar que no se trataba solamente de disponer formas regulares en composiciones simples. Pretendía entonces un significado trascendental

Mujer en una cartelera, de Malevich; óleo sobre tela; 71 × 64 cm.; 1914. Stedelijk Museum, Amsterdam.



Composición suprematista, de Alexander Rodchenko; estampa impresa en linóleo; 16,5 × 11,4 cm.; 1919. Staatgalerie, Stuttgart.



Modelo de Tatlin para el proyecto de un monumento destinado a la Tercera Internacional; 1919. Fotografía conservada en el Museo Moderno (Nationalmuseum) de Estocolmo.

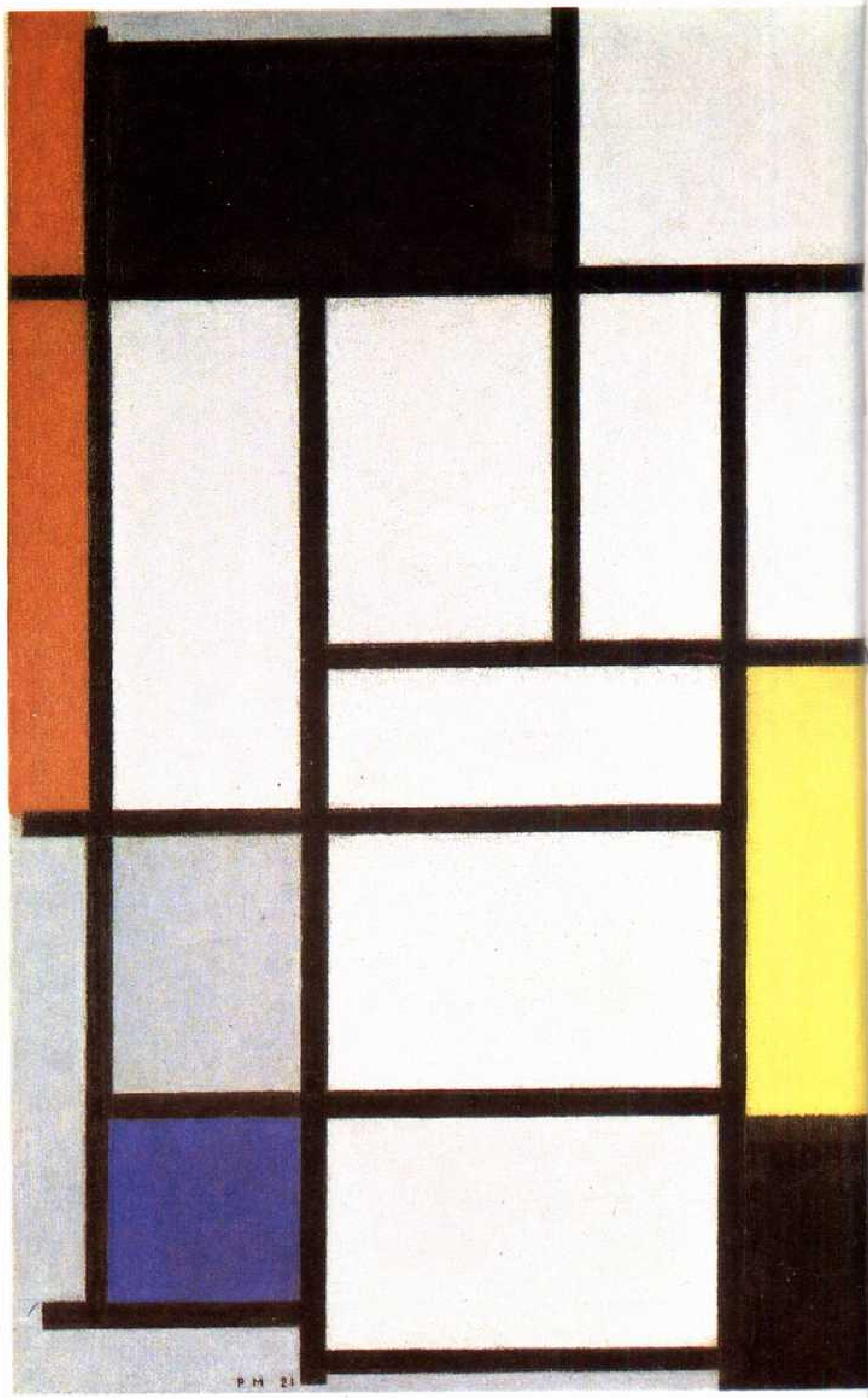
para sus cuadros, como queda demostrado en la culminación del suprematismo, el *Cuadrado blanco sobre fondo blanco* (Museum of Modern Art, Nueva York), o quizás, de una manera más evidente, en la cruz blanca sobre un campo blanco.
Esta etapa, a la que llegó Malevich en 1918, significó para él el fin de su arte y dejó de pintar sin más. Otros artistas rusos que habían seguido su evolución pero no compartían sus creencias cristianas tan poco ortodoxas, no se sintieron llamados a seguir su ejemplo. Alexander Rodcheko (1891-1956) declaró su oposición teórica a Malevich al exponer un *Círculo negro sobre fondo negro* (Staatsgalerie, Stuttgart) en la Décima Exposición Estatal de Moscú organizada en 1919, donde Malevich expuso tres colores puros, es decir tres cuadrados de color rojo, amarillo y azul, titulados *El último cuadro*. Esto señalaba el final de la pintura no objetiva en la Unión Soviética. El ambiente político era hostil en ese momento a cualquier forma de arte abstracto y pretendía que el artista desempeñara un papel más útil y práctico. Rodchenko abandonó la pintura para dedicarse a la tipografía y al fotomontaje, como lo hizo también otro valioso artista de la misma generación, Elizier (El) Lissitzky (1890-1941).
Al mismo tiempo que Malevich trabajaba en el suprematismo, Vladimir Tatlin (1885-1935) exploraba las posibilidades formales de las construcciones cubistas en relieve de objetos tales como guitarras, que había visto en el estudio de Picasso en París en 1913. Utilizando materiales como chapa, varillas y alambres metálicos y madera, realizó relieves tridimensionales a partir de 1915: las primeras esculturas abstractas. A pesar de su admiración por Malevich, Taltlin se enfrentó a la concepción mística del arte de este pintor y buscó un papel social y político directo para la nueva abstracción. Su propia obra evolucionó hacia una arquitectura ideal, ejemplificada por el proyecto para el Monumento de la Tercera Internacional de 1919, una torre de cristal y de hierro

de 395 metros de altura. Los hermanos Antoine Pevsner (1886-1962) y Naum Gabo (1890-1977) también pasaron de la construcción figurativa en relieve a un arte totalmente abstracto cuya justificación plasmaron en el Manifiesto Realista publicado en Moscú en 1920. El nombre completo de Gabo era Naum Neemia Pevsner. Antoine había estudiado arte en Kiev; en 1911 y 1913 viajó a París y dos años más tarde se unió a su hermano en Oslo. Éste había llegado a la capital escandinava después de estudiar medicina, ciencias naturales e ingeniería en la Universidad de Munich, no sin antes hacer un viaje a Florencia y Venecia. En Oslo, los Pevsner experimentaron con un arte que deseaban «capaz de utilizar el vacío y de liberarnos de la masa compacta». Pretendían un arte espacial y temporal y el resultado fue la invención de lo que se ha dado en llamar «constructivismo», un arte abstracto tridimensional que actualmente cuenta con una historia internacional propia. Gabo realizó la primera construcción cinética abstracta en 1920. Se trataba de una delgada hoja de acero montada verticalmente y accionada por un motor que describía una forma simple en el espacio.

Tanto Pevsner como Gabo abandonaron Rusia en 1922, el año en que se suprimieron todos los experimentos del arte soviético en favor del realismo socialista. Pevsner se estableció en París en 1923, pero Gabo fue primero a Berlín, trasladándose posteriormente a París en 1932, a Inglaterra en 1936 y a los Estados Unidos en 1946. Durante sus años en Berlín, trabajó en estrecha colaboración con Lissitzky y con el húngaro Laszlo Moholy-Nagy (1895-1946) en la difusión de las ideas constructivistas en Alemania. Éstas tuvieron una influencia especial sobre la Bauhaus, la escuela de diseño establecida por Walter Gropius en Weimar en 1919 y que se trasladó a nuevos edificios a Dessau en 1925.

Otra corriente del arte abstracto había contribuido ya a dar forma al pensamiento Bauhaus: la relacionada con el movimiento holandés *De Stijl*. Para darnos cuenta de cómo nació *De Stijl* es preciso que volvamos un poco atrás. Cuando Mondrian volvió a Holanda desde París en 1914, se encontró trabajando solo, y en un momento de 1916 estuvo a punto de abandonar el arte abstracto. Su descubrimiento de la obra del matemático y filósofo holandés J. H. J. Schoenmaekers le hizo cambiar de idea, ya que Schoenmaekers proporcionó una justificación espiritual al tipo de arte que Mondrian estaba a punto de inventar. Utilizando metáforas visuales para expresar sus ideas religiosas, Schoenmaekers propugnaba un sistema de misticismo positivo o de matemática plástica. Este sistema depende de la resolución de contradicciones fundamentales —activo y pasivo, macho y hembra, espacio y tiempo, luz y tinieblas— en la forma geométrica de un encuentro de lo horizontal con lo vertical.

Estos, a su vez, guardaban relación con las fuerzas cósmicas: lo vertical con los rayos del sol, y lo horizontal con el constante movimiento de la tierra en torno al sol. También a los tres colores primarios se les adjudicaba un significado cósmico: el amarillo es la luz del sol; el azul, la extensión infinita del espacio; el rojo, el color unificador. Estas ideas dieron a Mondrian algo que ninguno de los otros pioneros del arte abstracto habían sido capaces de descubrir: una manera de dotar a la pintura de un significado espiritual, pero sin referencia externa. La obra abstracta en sí misma tiene un significado simbólico que la transforma en algo más que una mera decoración o diseño, porque lo espiritual se expresa mejor en elementos plásticos tan puros como los colores primarios,



Composición con rojo, amarillo y azul, de Mondrian; óleo sobre tela; 80 × 50 cm.; 1921. Haggs Gemeentemuseum, La Haya.

y el contraste de la oscuridad y de la luz, de lo vertical y lo horizontal. Mondrian necesitó unos cuantos años para poder elaborar una gramática para el nuevo arte abstracto expresada triunfalmente en cuadros tales como la *Composición con rojo, amarillo y azul* de 1921 (Haags Gemeetemuseum, La Haya). Mondrian dedicó el resto de su vida a la creación del lenguaje del neoplasticismo, como él lo llamaba, en el cual trabajó en París desde 1919 hasta 1938, y luego en Londres hasta que en 1940 se trasladó a Nueva York, donde murió. En cada una de las tres ciudades, el ejemplo de Mondrian tenía un efecto mágico, ya que sin lograr éxito de público, producía una impresión profunda sobre los artistas en ejercicio, que difundían sus ideas transformándolas muchas veces en el proceso.

La revista *De Stijl*.—El primer colaborador importante de Mondrian, durante su estancia en Holanda mientras duró la Primera Guerra Mundial, fue Theo van Doesburg (1883-1931). En octubre de 1917 proyectaron y lanzaron la revista *De Stijl*. Van Doesburg no tardó en darse cuenta de que el nuevo arte abstracto de Mondrian encerraba principios cuya aplicación iba más allá de la pintura; usó su revista *De Stijl* como portavoz y, con la ayuda de diversos colaboradores, se propagaron teorías revolucionarias que comprendían tanto la arquitectura como todos los campos del diseño. El impacto personal de Van Doesburg sobre la evolución de la Bauhaus es de especial importancia, ya que sus actividades en Weimar durante los años 1920-21 representaron el punto que marcaba el cambio que habría de verse confirmado con la influencia del constructivismo ruso.

La expansión del arte abstracto se vio muy obstaculizada por la guerra de 1914-18. En París y en Munich la abstracción quedó totalmente aniquilada. Su evolución natural sólo pudo continuar en la neutral Holanda y en la Rusia revolucionaria. Los países en los cuales el arte abstracto penetró de una manera tardía —como Gran Bretaña e Italia— asistieron sólo a un breve florecimiento que no tardó en desvanercerse. En Londres, Percy Wyndham Lewis (1882-1957) y sus colaboradores vorticistas dibujaron y pintaron composiciones abstractas, algunas de las cuales fueron reproducidas en las páginas de su revista *Blast* (1914 y 1915). En Roma, Giacomo Balla (1874-1958) había pintado una serie de «interpretaciones iridiscentes» en 1912-13, y en marzo de 1915 se declaró en su manifiesto *La reconstrucción futurista del Universo* un abstraccionista futurista. Proyectando estructuras transparentes como símbolos de un nuevo mundo, Balla expresó el idealismo utópico que puede hallarse, sin profundizar demasiado, en los escritos de Mondrian. Su propia obra *Mercurio pasando por el Sol* de 1914 (Colección de Gianni Matteoli, Milán), por ejemplo, parece tener mucho más de simbolismo cósmico que de arte abstracto.

En 1918, la base teórica y práctica del arte abstracto estaba completa, pero debieron pasar cuarenta años más antes de que este arte empezara a ganarse la aceptación del público. En el período entre una y otra guerra, las ideas sólo se mantuvieron vivas gracias a la firme convicción de algunos pioneros aislados, como Mondrian en París y Kandinsky, que impartió sus enseñanzas en la Bauhaus desde 1922 hasta 1933, año en que Hitler prohibió el arte abstracto y también Kandinsky se trasladó a París. Pequeños grupos de artistas abstractos más jóvenes formaron en París círculos como *Cercle et Carré* («Círculo y cuadrado», 1930) y *Abstraction-Création* (1932-34). Miembro destacado de ambos grupos fue el escultor Jean (o Hans) Arp (1887-1966), nacido en Estrasburgo, que c. 1930 empezó a realizar esculturas tridimensionales que él llamaba «concreciones humanas». Arp había experimentado con collages abstractos en Suiza durante la Primera Guerra Mundial, a menudo en colaboración con Sophie Taeuber (1889-1943); su actividad fue igualmente intensa en los círculos surrealistas y negó siempre que sus esculturas fuesen abstractas. De una manera muy similar, la obra de Constantin Brâncuşi (1876-1957) no es jamás, en sentido estricto, abstracta, aunque su búsqueda de la forma esencial que subyace a las apariencias dé como resultado formas tan puras como *El recién nacido* de 1915 (Philadelphia Museum of Art). Existen paralelismos evidentes entre la evolución artística de Brâncuşi y la de Mondrian, por ejemplo, pero a pesar de las resonancias metafóricas, *El recién nacido* de Brâncuşi sigue siendo una cabeza sometida a una intensa abstracción, no una obra de arte abstracto. Aparte del constructivismo de Gabo, las primeras esculturas auténticamente abstractas serían las composiciones cuasi arquitectónicas del artista belga Georges Vantongerloo (1886-1965) y un grupo de esculturas realizadas entre 1932 y 1940 por Barbara Hepworth (1903-1975) en el cual no se advierte referencia figurativa alguna.

La serie de relieves blancos del marido de Barbara Hepworth, Ben Nicholson (1894-), comenzó en 1933 y marca un nuevo punto de partida para la pintura abstracta en Inglaterra. Con la ayuda de Gabo y del arquitecto Leslie Martin, Nicholson publicó un libro, *Círculo* (1937), que cumplió la función de análisis internacional del arte constructivo, donde se hacía hincapié en la interrelación entre el arte abstracto y arquitectura. Pero en esta ocasión, el progreso natural del movimiento abstracto, que había vuelto a estrechar filas en Francia y en Inglaterra, se vio frenado por el estallido de la guerra, y en 1939 se interrumpió gran parte de la actividad que se desarrollaba en Europa.

La etapa final —y triunfante al fin— de la evolución del arte abstracto tuvo su centro en Nueva York en la década de 1940. Estimulados por la presencia en la ciudad de muchos exiliados europeos, los jóvenes pintores norteamericanos aprovecharon la oportunidad para crear un tipo nuevo y peculiar de arte para el cual se inventaron las denominaciones de expresionismo abstracto y pintura de acción (*véase* Arte Americano Moderno).

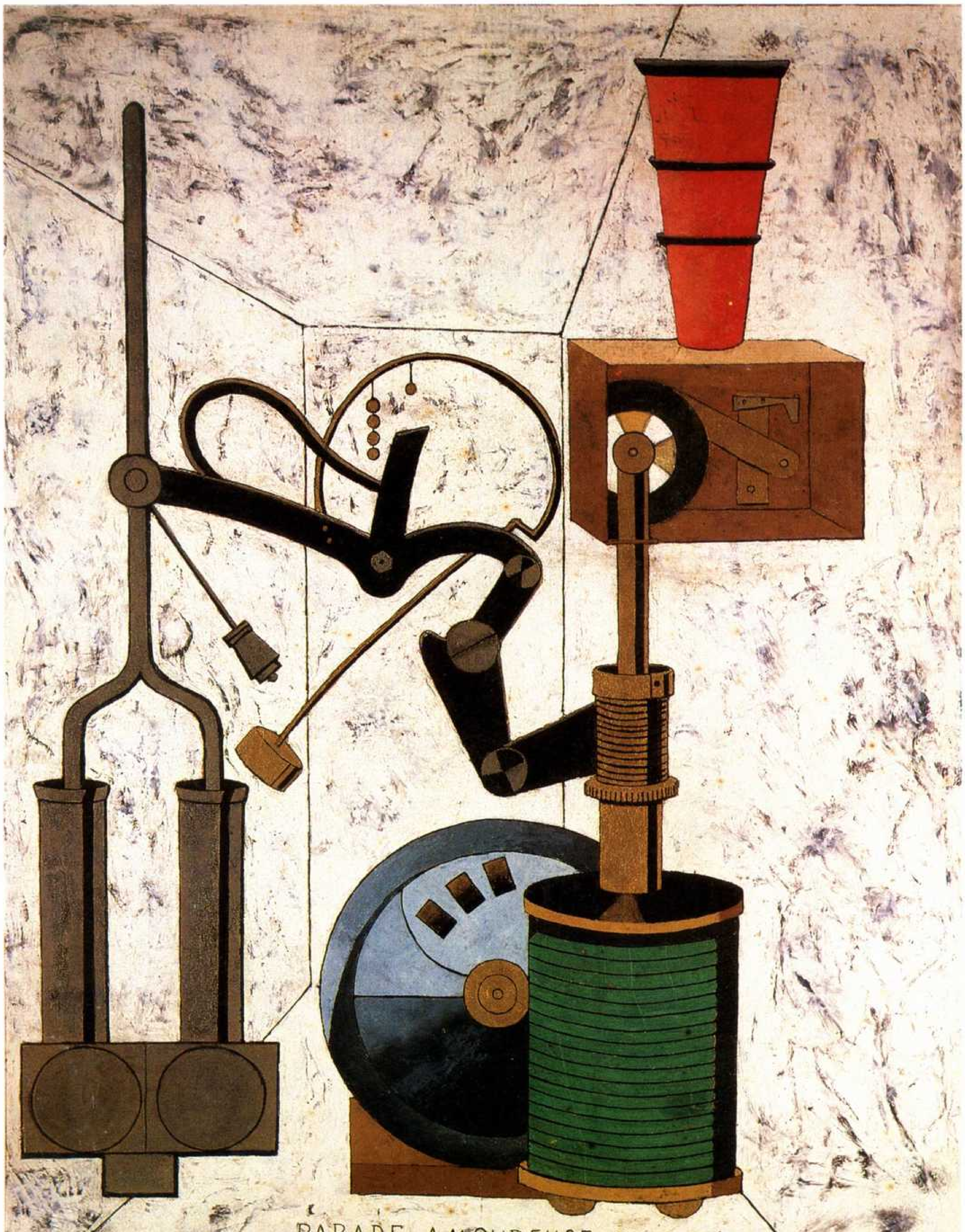
La segunda mitad del siglo XX trajo consigo la aceptación del arte abstracto, quedando fuera de toda discusión su viabilidad, que había dado lugar a tantas controversias y rechazos en los años transcurridos entre 1910 y 1960. Se lo empezó a considerar como representativo de una nueva dimensión en el arte, comparable con la invención de la retratística y de la pintura de paisajes en épocas anteriores. En la actualidad el arte abstracto es, a todas luces, algo más que un mero diseño decorativo, y los artistas ya no se sienten en la obligación de buscar una justificación espiritual para su obra. Tampoco se tiene ya la sensación de que pintar un cuadro abstracto es una especie de conversión y de que pintar a continuación otra cosa es como una claudicación, un paso atrás de renegado. Un artista puede producir a voluntad obras abstractas u obras con una referencia simbólica o figurativa. El alcance del arte se ha ampliado considerablemente y esto hace que la invención del arte abstracto sea uno de los acontecimientos artísticos más importantes de nuestra época.

Para mayor información:

Bowness, A.: *The Origins of Abstract Art*, Londres (1958). Seuphor, M.: Abstracto Painting: *Fifty Years of Accomplishment*, Londres y Nueva York (1961). Seuphor, M.: *Dictionary of Abstract Painting*, Londres y Nueva York (1958). Kandinsky, Vasili Vasilievich: *Punto y línea sobre plano* (Barral, Barcelona, 1971). Vicens, Francisco: *Arte abstracto y arte figurativo* (Salvat, Barcelona, 1973). Cirlot, Juan Eduardo: *Arte del siglo XX* (Labor, Barcelona, 1972).

XLVIII

DADAÍSMO Y SURREALISMO



Desfile amoroso, de Picabia; óleo sobre tela; 96,5 × 73,7 cm.; 1917. Colección de M. G. Neuman, Chicago

NACIDO como movimiento de oposición a la Primera Guerra Mundial, el dadaísmo se dedicó a la destrucción de todos los valores vigentes tanto en la vida como en el arte. Puede decirse que el movimiento data de 1915, pero no recibió su nombre hasta comienzos de la primavera siguiente, en Zurich. Las circunstancias reales en que esto sucedió están rodeadas por una gran confusión, pero según la más probable de las explicaciones existentes, Hugo Ball (1886-1927) y Richard Huelsenbeck (1892-1974) se encontraban hojeando un diccionario alemán-francés cuando tropezaron casualmente con la palabra francesa *dada*, que significa caballito de juguete. Llevados en parte por el sonido absurdo de la palabra, y en parte por su asociación con la libertad de la niñez, la adoptaron inmediatamente. El movimiento dada o dadaísmo tuvo una vida floreciente hasta c. 1922 en Nueva York, Zurich, Berlín, Colonia, Hanover y París; en esta última ciudad le sucedió otro movimiento más filosófico, sistemático y positivo llamado surrealismo. La palabra «surrealismo» fue acuñada en 1917 por el poeta y crítico Guillaume Apollinaire (1880-1918), y este movimiento se adueñó de ella porque expresaba su preocupación por un mundo situado más allá del mundo «real». Bajo la ininterrumpida dirección de André Breton (1896-1966), el surrealismo se mantuvo como una de las fuerzas más importantes del arte europeo hasta 1939, y durante la Segunda Guerra Mundial se mantuvo como un valor preponderante para la vanguardia norteamericana.

El dadaísmo.—El dadaísmo se afirmó primero en los territorios liberales y neutrales de Nueva York y Zurich, y sólo lo hizo en París y en Alemania una vez terminada la guerra. Ball, que escribía en Zurich en 1916, explicó que el dadaísmo se proponía atravesar «las barreras de la guerra y la del nacionalismo». George Grosz (1893-1959) y Wieland Herzfelde (1896-), ambos miembros del grupo de Berlín, describieron el motivo político original que había detrás de la formación del dadaísmo y de su estética anti-arte:

> El dadaísmo no era un movimiento «prefabricado», sino un producto orgánico nacido de la reacción contra la tendencia de la cabeza-en-las-nubes del llamado arte sagrado, cuyos discípulos meditaban sobre cubos y arte gótico mientras los generales pintaban con sangre... Los tiroteos continúan, el mercantilismo continúa, el hambre continúa, la mentira continúa; ¿qué sentido tiene todo ese arte? ¿Acaso no era la culminación del fraude el simular que el arte creaba valores espirituales?

Entre los blancos de los ataques dadaístas figuraba lo que este movimiento consideraba como el aparato inhibidor y corruptor del mundo del arte: los burgueses que identifican el arte con el buen gusto y con la decoración agradable, los entendidos con sus prejuicios académicos, los marchantes y coleccionistas con su preocupación por los valores del mercado. Los dadaístas se desquitaron produciendo obras que deliberadamente se burlaban de los modelos aceptados de belleza y que resultaban invendibles, ya fuera por el tema y estilo o por los materiales y técnicas empleados: «Que (el arte) sea, pues, una monstruosidad que asuste a las mentes serviles y no un edulcorante para decorar los refectorios de animales vestidos con ropajes humanos», escribe Tristan Tzara (1896-1963) en su *Manifiesto dadaísta* de 1918. Rechazaban el rígido código de moralidad infiltrado en el individuo por las fuerzas combinadas de la familia, la Iglesia y el Estado; los dadaístas propugnaban la absoluta libertad de la persona. Especialmente despreciaban la razón y la lógica, que Tzara describía como «un enorme ciempiés que sofoca la independencia», y trataban de demostrar la primacía de las fuerzas anti-racionales. Tomando la negación como punto de partida, los dadaístas afirmaban que era preciso hacer *tabula rasa* antes de comenzar la tarea de la reconstrucción. En palabras de Tzara:

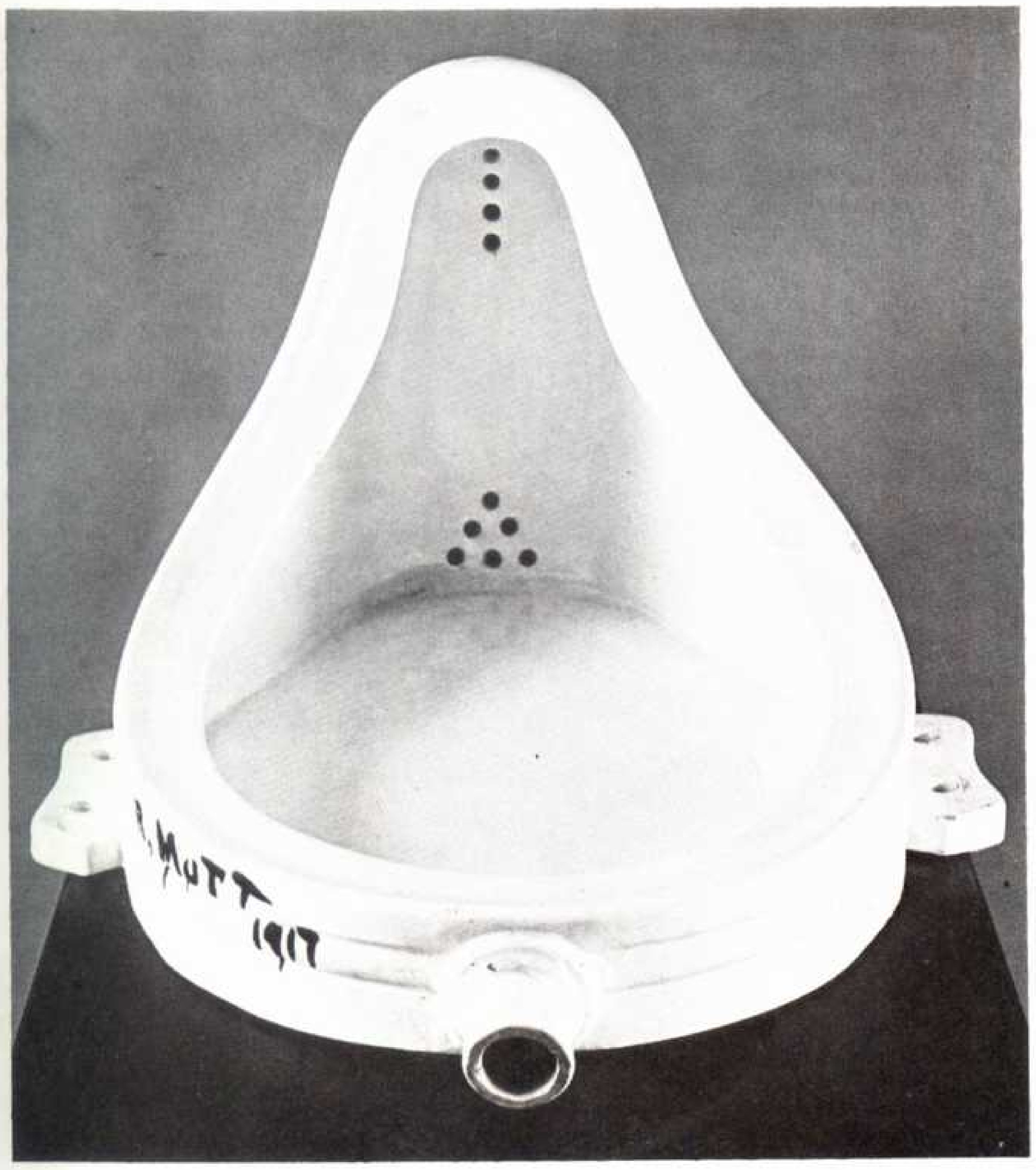
> Tenemos ante nosotros un gran trabajo negativo de destrucción. Debemos barrer y limpiar... Declaro una guerra encarnizada con todas las armas del RECHAZO DADAÍSTA.

En su reacción contra todos los modelos estéticos tradicionales, los dadaístas casi nunca recurrieron a los medios habituales de la pintura, el dibujo o la escultura; preferían en cambio técnicas de montaje, tales como el collage y el fotomontaje. A fin de sondear las ricas reservas del inconsciente propugnaron la intervención del azar y fueron los primeros en utilizar las técnicas del automatismo. Sabotearon la gramática y el lenguaje en sus poemas fonéticos y en los que escribían reuniendo trozos de material impreso o recitando varios poemas al mismo tiempo. Crearon la «música del ruido» mediante la yuxtaposición cacofónica y casual de sonidos. Su tipografía era igualmente disparatada: mezclaban libremente diferentes tipos y solían organizar las líneas tipográficas según modelos excéntricos. Los dadaístas también se sirvieron de publicaciones periódicas como arma con la cual atacar al enemigo y buscar apoyo. Sus revistas fueron numerosas y por lo general de vida muy breve.

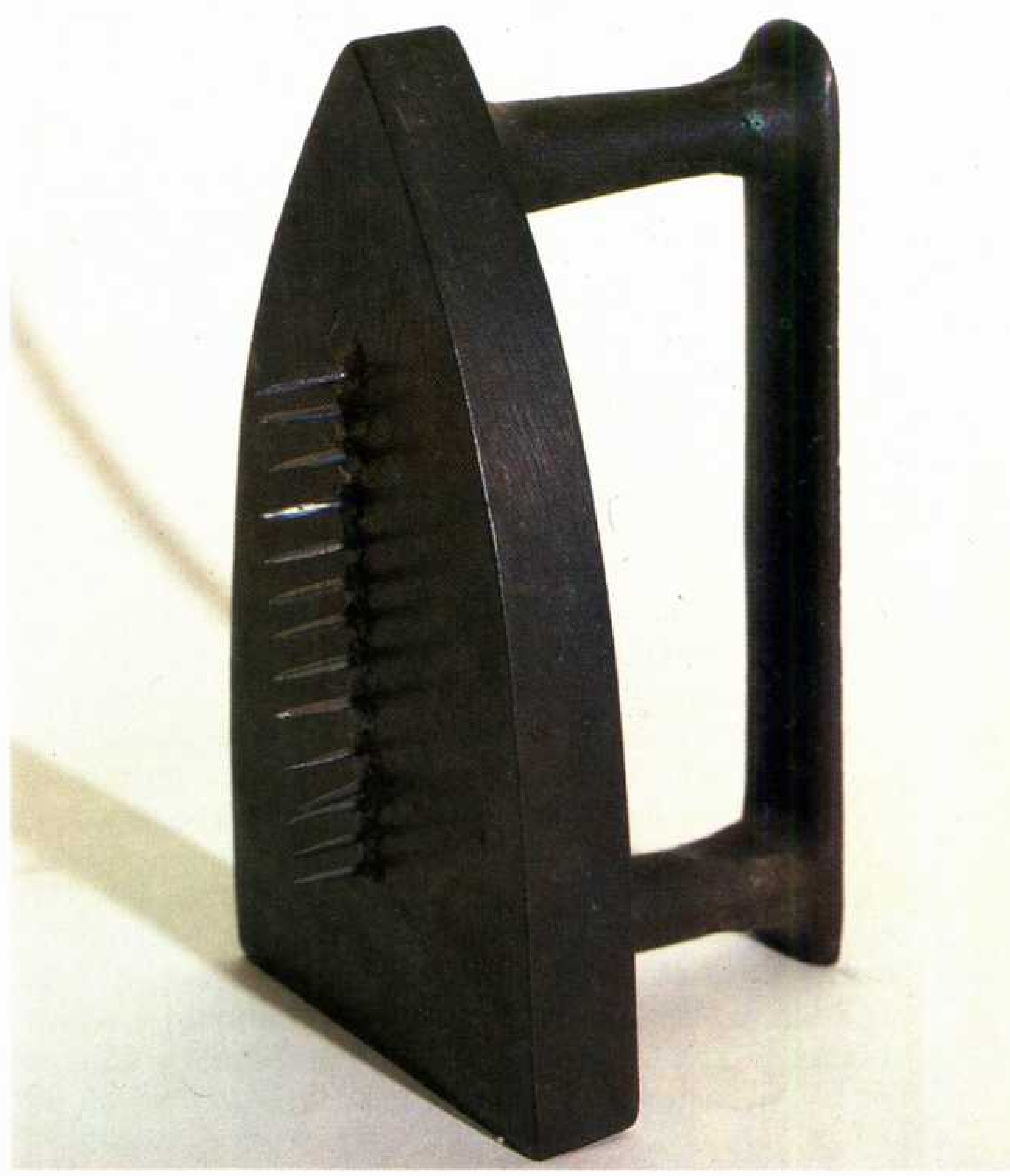
Se consideraba que la acción colectiva era más importante que el trabajo individual, ya que atacaba la jerarquía del artista como «genio solitario» y producía un impacto mayor sobre el público. En las típicas veladas dadaístas, sobre un fondo de sonidos discordantes, se recitaban poemas, se organizaban danzas con ropajes escandalosos, se leían manifiestos y los individuos hacían gestos provocativos para excitar al público, como cuando en 1917, en Nueva York, Arthur Cravan (1887-?1919) llegó borracho a dar una conferencia sobre arte moderno y empezó a desnudarse en el estrado. Las buenas veladas dadaístas solían terminar en tumultos y peleas. Las exposiciones se organizaban de una manera similar. Muchas de estas técnicas de provocación eran heredadas del futurismo, por más que los dadaístas rechazaban las actitudes de este movimiento hacia la sociedad y la política de la época. Del cubismo, al que por otra parte consideraban retrógrado por su preocupación por los problemas estéticos, los dadaístas heredaron el collage: algunos *papiers collés* hechos en 1913-14 por Picasso fueron un anticipo del desprecio de los dadaístas por los materiales refinados y por la ejecución cuidada. También el arte popular influyó sobre ellos: por ejemplo, las técnicas fotográficas usadas en las postales de la Primera Guerra Mundial eran reconocidas por los dadaístas berlineses como la fuente de la técnica del fotomontaje. Sin embargo, el precursor más inmediato fue Marcel Duchamp (1887-1968). En 1913, este artista abandonó la pintura al óleo y montó con un taburete y una rueda de bicicleta su primer *ready-made* (*La rueda de bicicleta*; original perdido, tercera versión de 1951; Museum of Modern Art, Nueva York). La iconoclastia de ambas actitudes es indiscutiblemente protodadaísta.

En 1915, comenzó a reunirse en Nueva York, en casa del acaudalado coleccionista Walter Arensberg, y en la galería vanguardista dirigida por el fotógrafo Alfred Stieglitz (1864-1946), un grupo que aún no tenía nombre. Duchamp y Man Ray (1890-1976) eran dos destacados

miembros del mismo, Francis Picabia (1879-1953) asistía ocasionalmente, mientras Arthur Cravan, una mezcla de poeta y de boxeador amateur, creó la leyenda dadaísta con su conducta escandalosa y su muerte misteriosa.
Es probable que su alejamiento geográfico de las realidades de la guerra europea haya hecho que el dadaísmo neoyorquino fuese menos político, menos agresivo, menos denso y más frívolo que el de otros lugares, pero los puntos de vista anti-arte expresados en publicaciones periódicas tales como *291, 391 y New York Dada* son característicos de todo el movimiento.
Los irónicos dibujos de Picabia, donde representa a las personas como máquinas, reflejan a la perfección el talante del grupo neoyorquino: en el estilo informativo inexpresivo de los dibujos técnicos, representa, por ejemplo, a Stieglitz como una cámara (*Retrato de Alfred Stieglitz, 291,* 1916), y a una chica americana a modo de bombilla eléctrica que enciende la señal *«Flirt-Divorce»* (portada de *391,* n.º VI, 1917).
Los *ready-made* de Duchamp sintetizan la ironía dadaísta: una pala de nieve sólo se distingue de otras semejantes porque Duchamp la eligió y la tituló *Por delante del brazo roto,* 1915 (original perdido, reconstrucción de 1945; Yale University Art Gallery, New Haven), mientras su famosa *Fuente* de 1917 es en realidad un urinario expuesto patas arriba y firmado R. Mutt como irónico tributo al fabricante, Mott Works Company (original perdido, tercera versión de 1964; Galería Schwartz, Milán).
La carrera dadaísta de Man Ray estuvo dividida entre Nueva York y París, donde se estableció en julio de 1921. Como amigo íntimo de Duchamp que era, también él creó algunos objetos dadaístas ingeniosos y desconcertantes, como *El enigma de Isidore Ducasse* de 1920 (destruido) —al parecer, un voluminoso paquete que en realidad era una máquina de coser envuelta en una tela y atada con un cordel— y el que irónicamente denominó *Regalo* (réplica en la Colección de M. G. Neumann, Chicago): una plancha de hierro con una hilera de tachuelas pegadas en la parte inferior que hizo a poco de mudarse a París en 1921. Man Ray experimentó frecuentemente con nuevas técnicas para romper las barreras convencionales entre las «Bellas Artes» y la tecnolgía moderna; en 1917 hizo sus primeras «aerografías», cuadros realizados con un aerógrafo, mientras que en 1921, en París, hizo sus primeras «rayografías», fotografías creadas en el cuarto oscuro sin cámara. Su vuelta definitiva a París significó el fin del dadaísmo en Nueva York.
A comienzos de febrero de 1916, Hugo Ball, un poeta y filósofo pacifista refugiado en Alemania, fundó en Zurich el Cabaret Voltaire. A él se unieron los rumanos Marcel Janco (1895-) y Tristan Tzara, el alsaciano Hans Arp (1887-1966), Huelsenbeck, el futuro fundador del dadaísmo en Berlín, y el alemán Hans Richter (1888-1976).
Una vez hallado el nombre dada, el 14 de julio de 1916, Tzara leyó en público el primer *Manifiesto dadaísta.*
A comienzos de 1917, Ball, «encerrado en un pilar cilíndrico de cartón-piedra azul brillante que apenas le permitía movimiento alguno», entonó un poema fonético interminable e ininteligible compuesto de palabras y sílabas inventadas organizadas en configuraciones rítmicas. Desconcertado al principio, el público pronto empezó a vociferar, quedando así fijado el modelo de futuras veladas dadaístas. Más adelante, Ball se retiró del dadaísmo, alarmado por sus tendencias cada vez más anárquicas. Tzara se hizo cargo del liderazgo, escribiendo manifiestos, convirtiéndose en el cerebro de todos los acontecimientos y encargándose de la redacción de *Dada*, la revista principal de Zurich. Frente a las concepciones nihilistas de Tzara y de Picabia, que visitó Zurich en 1919, Arp, Janco y Richter aspiraban a crear un nuevo orden sobre las ruinas de lo viejo por medio de una especie de arte abstracto que se basaba en el empleo del automatismo y del azar y en la exploración del inconsciente. En relieves como *Martillo vegetal,* de 1917 (Colección de F. Arp, París), con sus formas orgánicas, biomorfas, Arp expresó su fe en lo espontáneo e instintivo. Empleó términos abstractos no con el fin de analizar o ampliar los medios de que se vale el arte, sino de purgarlo de todo ilusionismo «vano o muerto» y de «encontrar otro orden, otro valor para el hombre en la naturaleza». Permitió que la línea evolucionara «automáticamente», al tiempo que construía algunos de sus collages «de acuerdo con las leyes de la casualidad»: solía arrojar al aire trozos de papel y adoptar la configuración que formaban al caer al suelo como diseño básico. Richter fue un precursor de las películas compuestas en su totalidad de elementos abstractos en su pretensión de lograr el ideal de un nuevo lenguaje puro para el arte, y Janco incorporó a sus relieves lo que hasta entonces eran desechos de la vida cotidiana.
Terminada la guerra, los dadaístas abandonaron Zurich y la iniciativa del movimiento se trasladó a Alemania y a París.
En abril de 1918, Huelsenbeck fundó el *Club Dada* en Berlín. Fue el director principal de las revistas más importantes, *Club Dada, Der Dada* y *Dada Almanach,* y también la cabeza del grupo hasta que se disolvió en 1922. Los otros miembros de primera línea eran Johannes Baader (1876-1955), George Grosz, Raoul Hausmann (1886-1071), Hanna Höch (1889-) y Herlut Herzfelde (1891-1968) que adoptó el nombre inglés de John Heartfiel como protesta contra el nacionalismo alemán.
Después de la guerra, Berlín se encontraba en un estado de profunda crisis política, social y económica, y la preocupación principal de los dadaístas berlineses —algunos de los cuales se afiliaron al Partido Comunista— era la revolución política. Para Huelsenbeck, por ejemplo, sólo parecía importante un arte realista que «presente los mil problemas actuales». Rechazando la preocupación por la abstracción de los artistas dadaístas de Zurich, se especializaron en la sátira política y social.
La brillante colección de dibujos y acuarelas realizada por Grosz entre 1915 y 1922 y publicada en 1923 con el título de *Ecce Homo*, constituye un comentario mordaz sobre la hipocresía y la corrupción que son moneda corriente en la sociedad «respetable».
La técnica del fotomontaje —un collage de fragmentos de fotografías complementado a menudo con lemas impresos— fue «inventada» independientemente por Hausmann y por Heartfield en 1918, y constituye la contribución artística más significativa del dadaísmo berlinés. Especialmente en manos de Heartfield se convirtió en el vehículo perfecto para la sátira política.
Hausmann y Höch, por otra parte, usaron a menudo el fotomontaje para sugerir lo que Höch denominó «un mundo onírico nuevo y aterrador», recurriendo a la dicotomía entre la precisión de las fotografías industriales o científicas y la fantasía lograda mediante yuxtaposiciones inesperadas. *Tatlin en casa* (1920; Museo Moderno, Nationalmuseum, Estocolmo) de Hausmann es un acabado ejemplo de ello, mientras que en su *Espíritu de nuestra época (La cabeza mecánica)* de c. 1919 (Musée National d'Art Moderne, París) sugiere una actitud escéptica respecto de la inteligencia humana y de la moderna



La Fuente, de Marcel Duchamp; aparato sanitario y pintura al esmalte; 30, 5 cm. de altura; 1917; fotografía de la versión original (que actualmente está perdida) tomada por Alfred Stieglitz.



El regalo, de Man Ray; plancha de hierro con una hilera de tachuelas en la parte inferior; 17 cm. de altura; 1921. Colección de M. G. Neumann, Chicago.

tecnología. Se trata de un maniquí de sombrería, de madera, al cual se han adherido diversos objetos.
En 1919, Max Ernst (1891-1976) y Alfred Grünwald, alias Johannes Baargeld (1891-1927), fundaron «La Conspiración Dadaísta de Renania»; Arp se les unió poco después. El humor caprichoso y la fantasía estrafalaria son las características de sus collages, construcciones y fotomontajes, especialmente de los de Ernst. Por ejemplo en *El sombrero hace al hombre* (1920; Museum of Modern Art, Nueva York), aparecen cuatro «caballeros» tomados de ilustraciones de sombreros y unidos mediante cilindros transparentes de colores; otras obras, como *Dos figuras ambiguas* (1919-20; Colección de Mme. M. Arp-Hegenbach, Meudon), hablan de la admiración de Ernst por Chirico y por Carra.
Los dadaístas de Colonia publicaron sus propias revistas, entre ellas el *Buletin D* y *Die Schammade* (palabra inventada por Ernst) y en 1920 organizaron una exposición especialmente provocativa a la que sólo se podía entrar a través de un urinario público; en el interior, una chica en traje de primera comunión recitaba versos obscenos y Ernst exponía un objeto junto al cual había un hacha y al que se invitaba al público a destruir, cosa que realmente se hacía. Animado por los dadaístas parisinos, Ernst se trasladó a París en 1922 y el grupo de Colonia de disolvió.
En 1918, Kurt Schwitters (1887-1948) creó en Hanover la idiosincrásica rama del movimiento a la que llamó *Merz*. Rechazaba la orientación política del dadaísmo berlinés y desde su posición contraria al dadaísmo ortodoxo insistía en que «Merz lucha siempre por el arte». Tanto sus collages como sus estructuras, ya fuesen en miniatura, a escala o ambientales, como sucede en su *Merzbau* («Casa-Merz», 1918-38, Hanover; destruido durante la Segunda Guerra Mundial), están contruidos a partir de chatarra y desechos según un diseño abstracto cuya estética es fruto de un esfuerzo consciente. Lo que más acerca a Schwitters al espíritu del dadaísmo es su elección de los materiales. Entre las actividades que desarrolló en el grupo Merz figuraban la poesía, la música y la edición de una revista a la que dio también el nombre de *Merz*. Su objetivo último era crear la «obra de arte total», su *Merz-Stage*, pero nunca realizó su proyecto.
El movimiento dadaísta no sobrevivió a las recriminaciones y enfrentamientos que caracterizaron a sus últimas etapas parisinas, y mirándolo desde nuestra perspectiva parece inevitable que las diferencias ideológicas que dividían a sus participantes más destacados desembocasen en la formación de un nuevo movimiento: el surrealismo.
Durante el año 1919 llegaron a París Picabia, Duchamp y Tzara y fueron objeto de una entusiasta bienvenida por parte de Breton, Louis Aragon (1897-1982), Paul Eluard (1895-1952) y Philippe Soupault (1897-), los jóvenes poetas relacionados con la nueva revista a la que se había bautizado irónicamente con el título de *Littérature*.
Estos artistas habían sido iniciados en las ideas dadaístas en 1917 por Apollinaire (amigo íntimo de Picabia) y por el amigo de Breton, Jacques Vaché (1896-1919),

quien, a pesar de no formar parte de ningún grupo dadaísta, profesaba una violenta estética antiartística y una doctrina de provocación. No obstante, la sobria presentación de los primeros números de *Littérature* y la veneración que profesaban a algunos escritores simbolistas y post-simbolistas, señalan a las claras la brecha emocional y estética que existía realmente entre Breton y sus amigos y los dadaístas de la vieja guardia.
Esto no fue obstáculo para que la llegada de Tzara a París a fines de 1919 desencadenara una serie de actividades típicamente dadaístas; por ejemplo, en mayo de 1920 se publicaron en *Littérature* —por entonces entregada oficialmente al dadaísmo— veintitrés manifiestos, y durante el *Festival Dada* que tuvo lugar ese mismo mes, se soltaron globos que llevaron grabado el nombre de destacadas personalidades y se anunció que «todos los dadaístas se harían cortar el pelo en el escenario».
Sin embargo, al año siguiente, Breton, que por naturaleza era demasiado autócrata, serio e idealista como para tolerar durante mucho tiempo la supremacía y las bufonadas de Tzara, empezó a organizar actos paralelos y a clamar por la creación de una nueva filosofía positiva.
El simulacro de juicio al popular escritor Maurice Barrès que organizó en 1921 y sus propuestas para la realización de un *Congreso internacional para la determinación de directivas y la defensa del espíritu moderno* en 1922, desembocaron en una ruptura con Picabia y Tzara y en la desvinculación del dadaísmo del grupo reunido en torno a *Littérature*.
A pesar de los antagonismos del período de transición, el surrealismo heredó del dadaísmo muchos elementos que fueron esenciales para su estructura teórica, por ejemplo, el rechazo de la tradición cultural occidental y de su actitud con respecto al arte, el modelo de agitación política y la actitud comprometida con respecto a los temas de la época, la defensa de los derechos del inconsciente y de las fuerzas irracionales. El surrealismo tomó también del dadaísmo muchas de sus técnicas —automatismo, collage, fabricación de objetos— y toda la maquinaria publicitaria, desde los panfletos hasta la organización de actos colectivos.
El dadaísmo no luchó contra su propia extinción. Ya en 1920 Huelsenbeck había escrito: «El dadaísmo prevé su muerte y se ríe». Sin embargo, a pesar de burlarse de sí mismo y de sus doctrinas nihilistas, el impacto del dadaísmo no tuvo nada de negativo por cuanto imprimió su huella a movimientos artísticos posteriores a la Segunda Guerra Mundial, como pueden ser el pop art, la *action painting*, el arte conceptual y los «happenings». En general, estimuló una revisión radical de los valores artísticos.

Portada del primer número de *Der Dada*, publicado en Berlín en 1919.



El surrealismo.—A pesar de su alcance internacional, el surrealismo tuvo inicialmente su base en París, con un grupo subsidiario a partir de 1925 en Bruselas. En la década de 1930 se celebraron en Nueva York, Londres, Tokio, Copenhague, Tenerife y otros lugares exposiciones que llevaron a la formación de otros grupos y a la amplia difusión de las ideas surrealistas.
Si bien la pintura sólo aparecía mencionada en una nota a pie de página en el primer *Manifiesto surrealista* escrito por Breton en 1924, pronto fue reconocida como un medio primordial de expresión para el movimiento, y en 1928 Breton publicó su decisivo ensayo *Surrealismo y Pintura*. Entre los artistas que en un momento u otro pertenecieron al movimiento figuraban los ex-dadaístas Arp, Man Ray, Picabia y Ernst, y también Mansson, Miró, Tanguy, Magritte, Giacometti, Dalí, Braumer, Bellemer, Domínguez, Matta y Lam. Delvaux realizó obras a la manera surrealista, pero no participó directamente en el movimiento; Picasso y Duchamp tuvieron una estrecha colaboración con él; Chagall y Klee compartieron ciertas preocupaciones del grupo.
Las publicaciones periódicas del surrealismo tuvieron un papel importantísimo en el movimiento. Las más importantes fueron *Littérature*, nueva serie, 1922-4, *La Révolution Surréaliste*, 1924-9, *Le Surréalisme au service de la Révolution*, 1930-3, y *Minotaure*, 1933-9.
Si bien la actitud surrealista con respecto al arte y al artista y a la tradición artística fue herencia directa del dadaísmo, se acentuaban aspectos diferentes. Mientras los dadaístas se conformaban con maldecir o burlarse de las épocas consagradas del arte y de los Grandes Maestros, los surrealistas llevaron a cabo una condena más sistemática de la tradición «clásica», del ideal de «fidelidad a la naturaleza» y de cualquier estética del arte por el arte (que era precisamente lo que criticaba en la mayor parte de la pintura abstracta), pero también trataba de llamar la atención sobre la «otra» tradición posible en el mundo del arte, aquélla que habían ignorado los historiadores y especialistas del arte y con la cual se sentían muy compenetrados. En su intento de llevar a cabo una revolución total en el gusto y de demostar



Imagen del trabajo, de Kurt Schwitters; collage; 1,25 × 0,91 m; 1919. Museo Moderno (Nationalmuseum), Estocolmo.

que lo «surreal» había sido siempre una parte integral de la consciencia humana, reconocían libremente sus numerosas y variadas fuentes. Entre las principales figuraban los pintores de fantasía, tales como el Bosco (c. 1450-1516), Uccello (1397-1475) y Arcimboldi (1530-93), los pintores y escritores románticos y simbolistas como Rimbaud, Lautréamont, Goya, Moreau, Redon, Seurat y Gauguin, pintores «naïfs», tales como Henri Rousseau, el arte de los locos, de los médium y de los niños, el arte de los pueblos «primitivos», especialmente de las Islas del Pacífico, de los esquimales y de los indios americanos, y las manifestaciones más excéntricas del arte popular, desde las tarjetas postales hasta las comedias del cine mudo. Los escritos de Sigmund Freud, especialmente *La interpretación de los sueños* (publicada en 1899), tuvieron también una importancia fundamental para la evolución del surrealismo durante la década de 1920. Las fuentes visuales más inmediatas, aparte del dadaísmo, fueron ciertas obras cubistas de Picasso, obras de Duchamp que quedan fuera de la influencia dada, entre ellas el *Gran espejo* (1915-23, Philadelphia Museum of Art) y, sobre todo, las pinturas «metafísicas» de De Chirico.

Los dos años siguientes a la ruptura con el dadaísmo, 1922-4 —conocidos como *l'époque des sommeils* («la época de los sueños»)—, estuvieron dedicados a una intensa experimentación con hipnotismo, análisis de sueños basados en la obra de Freud y automatismo. Estas actividades, junto con las teorías y objetivos del grupo, aparecen resumidas en el primer *Manifiesto*, publicado en octubre de 1924, en el cual Breton daba la definición clásica del surrealismo:

> Puro automatismo psíquico por el cual uno se propone expresar... el funcionamiento real del pensamiento. Dictado por el pensamiento, en ausencia de todo control ejercido por la razón, exento de toda preocupación estética o moral... el surrealismo se basa en la creencia en la superioridad de ciertas formas de asociaciones anteriormente desdeñadas, en la omnipotencia de los sueños, en el juego desinteresado del pensamiento.

Mediante la provocación de estados de trance, los surrealistas descubrieron que podían anular el mundo exterior y, sin la traba de la razón, habitar en un reino maravilloso de realidad suprema, negado a la mente consciente, y equivalente al mundo de los sueños. Hablando, escribiendo, dibujando como autómatas, sus textos y sus cuadros les parecían inigualados en cuanto a libertad imaginativa. Estas revelaciones de una vida psíquica reprimida hasta entonces no eran atribuidas a ningún poder sobrehumano, sino que se las consideraba coherentes con una personalidad plenamente integrada. A partir de esto, el objetivo último del surrealismo fue, según reza el *Manifiesto*, «la resolución futura de estos dos estados, sueño y realidad, que aparentemente son tan contradictorios, en una especie de realidad absoluta, una *surrealidad*».

Se consideraba al sueño y a los impulsos e imágenes irracionales experimentados constantemente en estado de vigilia —no el mundo «objetivo», ordenado, de los hechos— como la fuente y la materia propiamente dicha de la expresión creativa. La definición de belleza que da Breton surge directamente de esto: «lo maravilloso es siempre hermoso, todo lo maravilloso es hermoso; en realidad, sólo lo maravilloso es hermoso».

A pesar de la poca atención prestada a la pintura en el *Manifiesto*, en 1924 existía ya un corpus auténtico de pintura surrealista. Durante el invierno de 1923-24 André Mansson (1896-), que hacía poco había conocido a Breton y sabía de los experimentos de la *époque des sommeils*, hizo sus primeros dibujos automáticos. Permitiendo que su pluma recorriera desinhibidamente el papel, era capaz de liberarse de las convenciones referentes a la composición y al tema y, en teoría, de liberar las «maravillosas» imágenes ocultas en su subconsciente. De esta manera, sus dibujos automáticos se convertían en un equivalente visual de la propia mente.

Los cuadros de Ernst correspondientes al período 1921-24, como *Mujer, anciano y flor II*, 1923 (Museum of Modern Art, Nueva York) son el registro de sus sueños y fantasías, plasmados en un estilo descriptivo, fáctico, en el que se advierte la influencia de De Chirico.

La pintura surrealista posterior puede dividirse en dos tipos básicos, definidos ya en 1923-24 por Masson y Ernst: las obras más abstractas, espontáneas, «automáticas», y las «imágenes oníricas» ilusionistas, irracionales, minuciosamente realizadas.

Joan Miró (1893-) empezó su transición hacia el surrealimo en 1923, en una serie de cuadros con gran minuciosidad de detalles y ricos en iconografía fantástica, que estilísticamente se relacionan con los dos tipos citados. *El cazador: paisaje catalán* (1923-4; Museum of Modern Art, Nueva York) es un logrado ejemplo.

La insistencia en el automatismo que aparece en el primer *Manifiesto* afectó a la pintura surrealista durante varios años. La libertad de trazo de los dibujos de Masson

caracterizó también las estructuras fluidas, orgánicas de sus cuadros al óleo, que, sin embargo, eran de elaborada ejecución. En 1927, ansioso por trasladar a la pintura las técnicas automáticas, empezó una serie de pinturas de arena —por ejemplo, *La batalla de los peces* (1927; Colección de E. A. Bergman, Chicago)— en las cuales la composición, la textura y el colorido se conseguían arrojando puñados de arena sobre una tela empastada con goma en determinados lugares; a continuación se añadían «automáticamente» líneas sinuosas y colores.

En sus obras de 1925, Ernst aplicó nuevas técnicas automáticas, como el *frottage* (frotado) en sus dibujos y el *grattage* (raspado) en sus cuadros. Del mismo modo que los niños obtienen imágenes de monedas pasando el lápiz sobre un papel colocado sobre la superficie de las mismas, Ernst obtenía imágenes de las superficies más variadas, entre ellas la madera, las hojas, y luego las organizaba en imágenes de gran delicadeza que recordaban pájaros, árboles, monstruos voladores, etcétera. En 1926 se publicó una selección de sus *frottages* con el título de *Histoire Naturelle*. Entre sus cuadros de *grattage* hay una serie de *Palomas, hordas, bosques* y otra de *Flores de concha o de nieve* (1925-28), que ofrecen un marcado contraste con sus anteriores cuadros ilusionistas. La técnica consistía en aplicar varias capas de color sobre la tela, colocar objetos debajo de la misma y raspar las partes sobresalientes, dejando así al descubierto las capas inferiores de color e interpretando a continuación las formas que aparecían; por ejemplo, a veces un carrete se convierte en ojo en la cabeza de un pájaro.

En 1925, el «automatismo» aparece también en la obra de Miró en algunas telas de ejecución sumamente libre y rápida, por ejemplo, *El nacimiento del mundo* (1925; Museum of Modern Art, Nueva York). A pesar de su alto grado de abstracción, estos cuadros, con sus poéticos títulos, evocan siempre el mundo real, aunque sea de una manera muy remota.

En 1923, Yves Tanguy (1990-55) decidió dedicarse a la pintura por el impacto que produjo en él un cuadro de de Chirico que vio en el escaparate de un marchante. En sus primeras obras se advierten a menudo ecos de los escenarios obsesivos de De Chirico, mientras que en la espontaneidad de la realización, así como en las formas enigmáticas, abstractas o biomorfas representadas se adivina la influencia de Miró y de Arp.

El interés de los surrealistas por las empresas colectivas y su convicción de que el arte debe ser obra de todos, encontró expresión en el juego del *cadavre exquis* («cadáver exquisito»), que consistía en la composición de una oración o de un dibujo por tres o cuatro personas que trabajaban rotativamente y que no podían ver las contribuciones de los otros colaboradores.

Puede decirse que las sorprendentes imágenes que resultabar de esta acción conjunta son la realización más acabada de la teoría estética surrealista. El ideal surrealista era la *peinture-poésie* (pintura-poesía) y tanto en



Días interminables, de Yves Tanguy; óleo sobre tela; 92 × 73 cm.; 1937. Musée National d'Art Moderne, París.



El nacimiento del mundo, de Joan Miró; óleo sobre tela; 2,45 × 1,95 cm.; 1937. Musée National d'Art Moderne, París.



Mujer, anciano y flores II, de Max Ernst; óleo sobre tela; 0,97 × 1,3 m.; Museum of Modern Art, Nueva York.

estos *cadavres exquis* como en la vívida calidad visual de la poesía surrealista, en el empleo de títulos evocadores, poéticos, por parte de todos los pintores, en la introducción que hacen Miró y Ernst en algunos de sus cuadros de palabras o frases y la aproximación alusiva, metafórica a la iconografía de los pintores, se advierte la estrecha colaboración entre los poetas y los artistas de la pintura.
Aproximadamente en 1928-29, se reafirmó la modalidad ilusionista adoptada por De Chirico y Ernst a comienzos de la década de 1920, y el automatismo cayó temporalmente en desgracia porque, como dijo Breton en el *Segundo manifiesto surrealista* de 1929, era demasiado proclive a degenerar en esteticismo. Se tenía además la convicción de que los sueños y las fantasías, así como la imagen surrealista —definida como el encuentro de dos realidades diferentes en un plano ajeno a ambas— podían plasmarse de una manera más directa y precisa por medio de la descripción ilusionista.
Miró se volvió entonces hacia una modalidad de pintura más detallada y lineal que, si bien conservaba la espontaneidad de sentimiento, estaba cargada de elementos imprevistos. En la década de 1930, el tema de cuadros tales como *Hombre y mujer ante una pila de excrementos* (1936; Fundación Joan Miró, Barcelona), cobró un nuevo dramatismo y se caracteriza por el trauma, la violencia, el erotismo y un humor feroz.
La obra de Ernst también se tornó más figurativa, y en 1929 publicó la primera de una serie de «collage-novels», *La Femme 100 têtes* («La mujer de 100 cabezas»), compuesta en su totalidad a partir de elementos recortados de revistas populares. Recompuso estas imágenes originalmente afables en escenas fantásticas, perturbadoras o cargadas de humorismo.
En la obra de Tanguy se agudizó la tendencia hacia el biomorfismo característica de su primera época, y en realidad se eliminaron todas las referencias identificables del mundo exterior. Sin embargo, su obra desarrollada a partir de c. 1929 se hizo cada vez más precisa en cuanto a los detalles y más elaborada en cuanto a su ejecución, y las formas biomorfas que pueblan el espacio aparentemente infinito de sus cuadros se fueron haciendo cada vez más tangibles y tridimensionales. Parece

que el pintor hacía un transcripción más exacta y «real» del paisaje de sus sueños o de su imaginación.
En 1927, se trasladó a París René Magritte (1898-1967), que había sido uno de los miembros fundadores del grupo surrealista de Bruselas. Toda su obra está realizada en un estilo tenso, preciso, de *trompe-l'oeil*. Las extrañas escenas que representa —por ejemplo, un hombre y una mujer que se besan mientras sus cabezas aparecen envueltas en vendajes (*Los amantes*, 1928; Colección de R. Zeisler, Nueva York)— son más chocantes y perturbadoras porque el estilo es totalmente inexpresivo y objetivo. En muchos de sus cuadros pone en tela de juicio nuestros supuestos sobre la naturaleza y sobre el universo, y da a entender que las fuerzas de la sinrazón ejercen una influencia oculta. Así, nuestra fe en el lenguaje y el axioma al que somos tan afectos de que «el arte imita a la naturaleza», son desafiados en *La traición de las imágenes* (1929; Colección de W. Copley, Nueva York), donde el apunte de una pipa lleva debajo la leyenda *Ceci n'est pas une pipe* («Esto no es una pipa»).
Salvador Dalí (1904-) debutó a fines de 1920 con la película de inspiración surrealista *Un perro andaluz*, realizada en colaboración con su compatriota Luis Buñuel, que se exhibió en función privada en París. Los años de 1928 y 1929 se caracterizaron por grandes tensiones en el seno del movimiento, originadas en parte por las disensiones en torno a la embarazosa cuestión de la relación entre el surrealismo y el Partido Comunista, y en parte también por el idealismo autocrático de Breton, que se negaba a tolerar cualquier compromiso con los principios surrealistas y que no vacilaba en expulsar a los disidentes. Dalí era precisamente el tonificante que necesitaban Breton y aquéllos que le eran fieles, ya que sus cuadros de pequeña escala, minuciosos en sus detalles, de estilo *trompe-l'oeil*, como por ejemplo *El juego tétrico* (1929, colección privada), con su contenido sexual obsesivo, compendiaban la misión surrealista definida por Breton en el *Segundo manifiesto surrealista* como una «recuperación total de nuestro propio interior, de la sistemática iluminación de las regiones ocultas... del continuo incursionar por la zona prohibida». La teoría de Dalí sobre las dobles imágenes, que él llamaba el «método paranoico-crítico», dio una amplitud freudiana a la concepción de la imagen surrealista y ejerció una gran influencia durante la década de 1930, pero su simpatía hacia el fascismo y su ansia de triunfo material llevaron, en un momento dado, a su exclusión del grupo.
En 1928 y 1929, el escultor Alberto Giacometti (1901-66) realizó su transición al surrealismo, y durante los seis años que siguieron trabajó dando rienda suelta a su imaginación. En estructuras similares a jaulas que encerraban enigmáticos objetos, en corredores de yeso que parecían intestinos, en construcciones que semejaban curiosos juegos de mesa, en figuras con apariencia de insectos, Giacometti exteriorizó sensaciones de ansiedad y de persecución y una inquietante ambivalencia con respecto a la violencia. Poco después, en esculturas más tradicionales de mujeres, tales como *El objeto invisible* (1935; Colección de A. Maeght, París), se evoca lo que parece surgir de una aparición.
La década de 1930 se caracterizó por una nueva actividad, la construcción de objetos, que parecía especialmente recomendable para el surrealismo porque no requería ninguna habilidad técnica especial. Ya en 1924, Breton había recomendado la fabricación de «algunos de esos objetos que uno sólo ve en sueños», pero no fue hasta 1930-31



Días de titanes, de Magritte; óleo sobre tela; 1,16 × 0,81 m.; 1928. Colección privada.

que Giacometti empezó con sus esculturas con apariencia de objetos, y Dalí con lo que se dio en llamar «objetos de función simbólica», realizando así la idea de Breton. Concebidos como «la objetivación de un deseo» y como un medio para liberar al objeto de la contaminación del funcionalismo, los objetos surrealistas se fabricaban a partir de cualquier tipo de chucherías que, por algún mecanismo subconsciente, hubiesen atraído al realizador. Los objetos surrealistas, a menudo sumamente complejos, que implican a veces la utilización de la poesía (como en los «poemas-objeto» de Breton), son fetiches privados. Entre los más famosos se cuenta el titulado *Taza, platillo y cuchara cubiertos de piel*, de Meret Oppenheim (1913-), de 1936 (Museum of Modern Art, Nueva York). El culto del objeto, que implicaba tanto coleccionar objetos como hacerlos, llegó a su punto culminante en 1936, cuando se organizó una «Exposición surrealista de objetos» en la Galería Charles Ratton de París.

El éxito y notoriedad considerables alcanzados por el surrealismo, especialmente por la pintura surrealista, allá por la década de 1930 —gracias a las numerosas exposiciones internacionales—, trajeron aparejada cierta disipación del rigor y la osadía de la «heroica» década de 1920. Los nuevos prosélitos del movimiento no podían compararse con la primera generación de pintores y poetas. Victor Brauner (1903-66), un rumano, se sumó al grupo en 1932, y con una modalidad ilusionista creó una mitología personal en escenas de pesadilla caracterizadas generalmente por una marcada agresividad sexual y pobladas por seres monstruosos. Aunque el artista alemán Hans Bellmer (1902-75) no se trasladó a París hasta 1937 ó 1938, en 1935 se publicaron en la revista *Minotaure* fotografías de su *Muñeca*. Enfocada desde ángulos provocativos y en posturas eróticas, con sus miembros y órganos grotescamente reordenados, la «menor articulada» de Bellmer resume el interés del surrealismo por el sadomasoquismo.
A Oscar Domínguez (1906-57), de Tenerife, se debe la creación de muchos objetos sorprendentes, así como el «redescubrimiento» en 1936 del proceso usado por los niños y conocido como «calcomanía». Esparciendo gouache sobre una hoja de papel, colocando otra hoja encima y ejerciendo presión y quitando a continuación la hoja superior, Domínguez consiguió impresiones «automáticas» de extraños paisajes y de plantas naturales exóticas. Ernst hizo suya esta técnica durante la Segunda Guerra Mundial y la aplicó con notables resultados.
Paul Delvaux (1897-) trabajó en Bélgica a partir de 1937 en un estilo ilusionista de inspiración surrealista. Sus cuadros de mujeres desnudas, deseables pero inaccesibles, y de hombres ansiosos, dan idea de encuentros eróticos sin consumar y de una sexualidad inhibida.
El estallido de la guerra en 1939 desbarató el mundo artístico parisino y el grupo surrealista se desmembró. Muchos de los miembros del mismo buscaron refugio en Nueva York, donde se formó un nuevo grupo en torno a Breton.
En 1942 empezó a publicarse una revista de orientación surrealista, *VVV*, con Breton y Ernst como consejeros de redacción. De los pintores que por entonces se sumaron al movimiento, Roberto Matta Echaurren (1911-) y Wifredo Lam (1902-) son los más importantes. Tras un período de abstracción sensualmente lírica en que usó las técnicas del automatismo, así como ricos y rítmicos contrastes de color y de tono, Matta empezó a introducir en su obra primero elementos lineales y luego personales que parecían de ciencia ficción y que, como resultado, se tornaron más agresivos y siniestros.
La obra de Lam se caracteriza por el cuidado de la estructura formal y acusa la honda influencia de Picasso y de la escultura tribal africana, mientras que sus imágenes sugieren ritos primitivos llevados a cabo en medio de una exuberante vegetación tropical.
Mientras tanto, la teoría y la pintura surrealistas ejercían una influencia significativa sobre los jóvenes pintores norteamericanos de vanguardia. Breton apoyaba activamente a Arshile Gorky (1904-48), mientras que otros como Motherwell, de Kooning, Still, Rothko y Pollock tomaron del surrealismo las técnicas y sufrieron una profunda influencia sobre todo de la obra de Miró y Masson y de las obras de Picasso de inspiración surrealista (*veáse* Arte Americano Moderno).
De esta manera, el surrealismo ejerció una influencia inmediata sobre el surgimiento del expresionismo abstracto, mientras que su ejemplo está, de una manera más o menos directa, detrás de aquellos artistas que, a partir de la guerra, se habían opuesto a la abstracción geométrica. Así, el *art brut*, por ejemplo, del que en 1948 era precusor Dubuffet con el apoyo de Breton, trató de llamar la atención hacia sectores del arte por los que habían abogado los surrealistas en la década de 1920: el arte infantil, el arte de los locos, de los autodidactas y de los pueblos «primitivos».
Además, la concepción surrealista de la belleza ha afectado de manera indudable el gusto contemporáneo, en su insistencia sobre el valor de la tradición fantástica y esotérica en el arte europeo y extraeuropeo.
Si bien no se han realizado los altos ideales políticos, sociales y morales del surrealismo, al menos el movimiento ha contribuido a estimular un enfoque más amplio y más rico de la cultura y una manera diferente de pensar y de mirar.

Para mayor información:

Ades, D.: *Dada and Surrealism Reviewed*, Londres (1978). Breton A.: *Surrealism and Painting*, Londres (1972). Jean, M.: *The History of Surrealist Painting*, Londres (1960). Motherwell, R. (comp.): *The Dada Painters and Poets: an Anthology*, Nueva York (1951). Nadeau, M.: *The History of Surrealism*, Londres (1968). Picon G.: *Journal of Surrealism. 1919-39*, Ginebra (1976). Richter, H.: *Dada Art and Anti-Art*, Londres (1965). Rubin, W. S.: *Dada and Surrealism Art*, Londres (1969).
Ades, Dawn: *El dadá y el surrealismo* (Labor, Barcelona, 1975).
Gaunt, William: *Los surrealistas* (Labor, Barcelona, 1974).

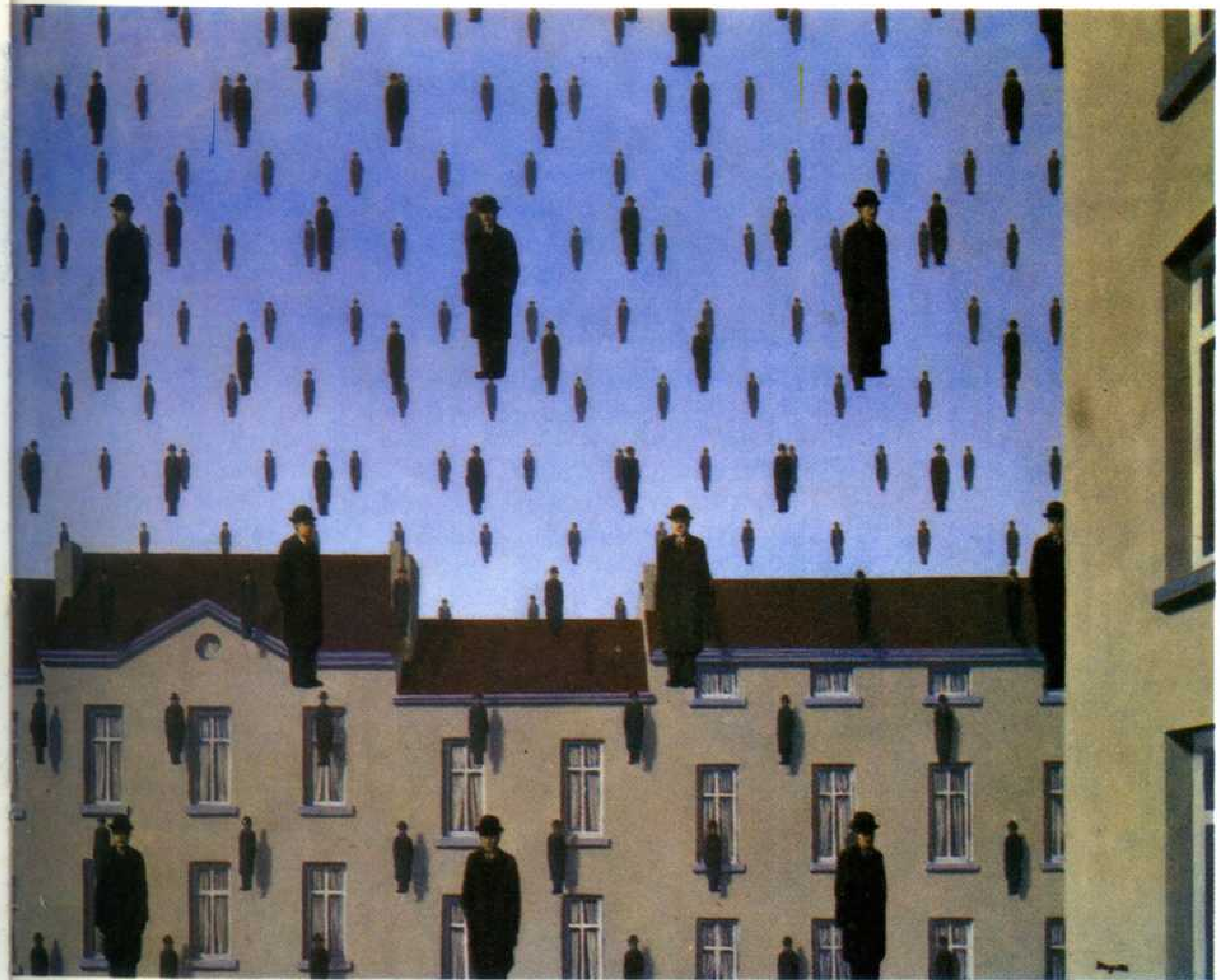
EL ASESINO AMENAZADO, DE MAGRITTE

La novela policial, género que Magritte explota tan ingeniosamente en *El asesino amenazado* (1927; Museum of Modern Art, Nueva York), es algo que todos reconocemos al instante. Sin embargo, se trata de un género popular, no de algo que se puede esperar encontrar en un cuadro, especialmente en un cuadro a gran escala como éste. En lo que a su tema —el crimen pasional— y a su relación con la cultura popular se refiere, *El asesino amenazado* refleja dos preocupaciones constantes del surrealismo: la actitud sumamente intransigente del criminal hacia la ley y el orden y la creencia en que las riquezas imaginativas de la psique humana encuentran una salida más desinhibida en las formas del arte popular que en las del arte «oficial». Del mismo modo que Magritte en este caso tomó y modificó elementos de la novela policial, poco después, Ernst recurrió a las novelas por entregas tan populares en el siglo XIX para sus ilustraciones, que convirtió en imágenes de una peculiaridad onírica inolvidable por medio del collage.
En su adolescencia, Magritte había disfrutado de las novelas por entregas de *Fantômas* escritas en colaboración durante el período de 1912-14 por Allain y Souvestre, de las películas mudas basadas en ellas y dirigidas por Feuillade, y de la emocionante serie cuyo héroe, Nat Pinkerton o Nick Carter, era un detective norteamericano. (Durante las décadas de 1920 y 1930 llegó incluso a escribir él mismo historias de Fantômas y de Nat Pinkerton.) Es posible que



Una escena de collage de *La Femme 100 Têtes*, novela collage de Max Ernst publicada en 1929.





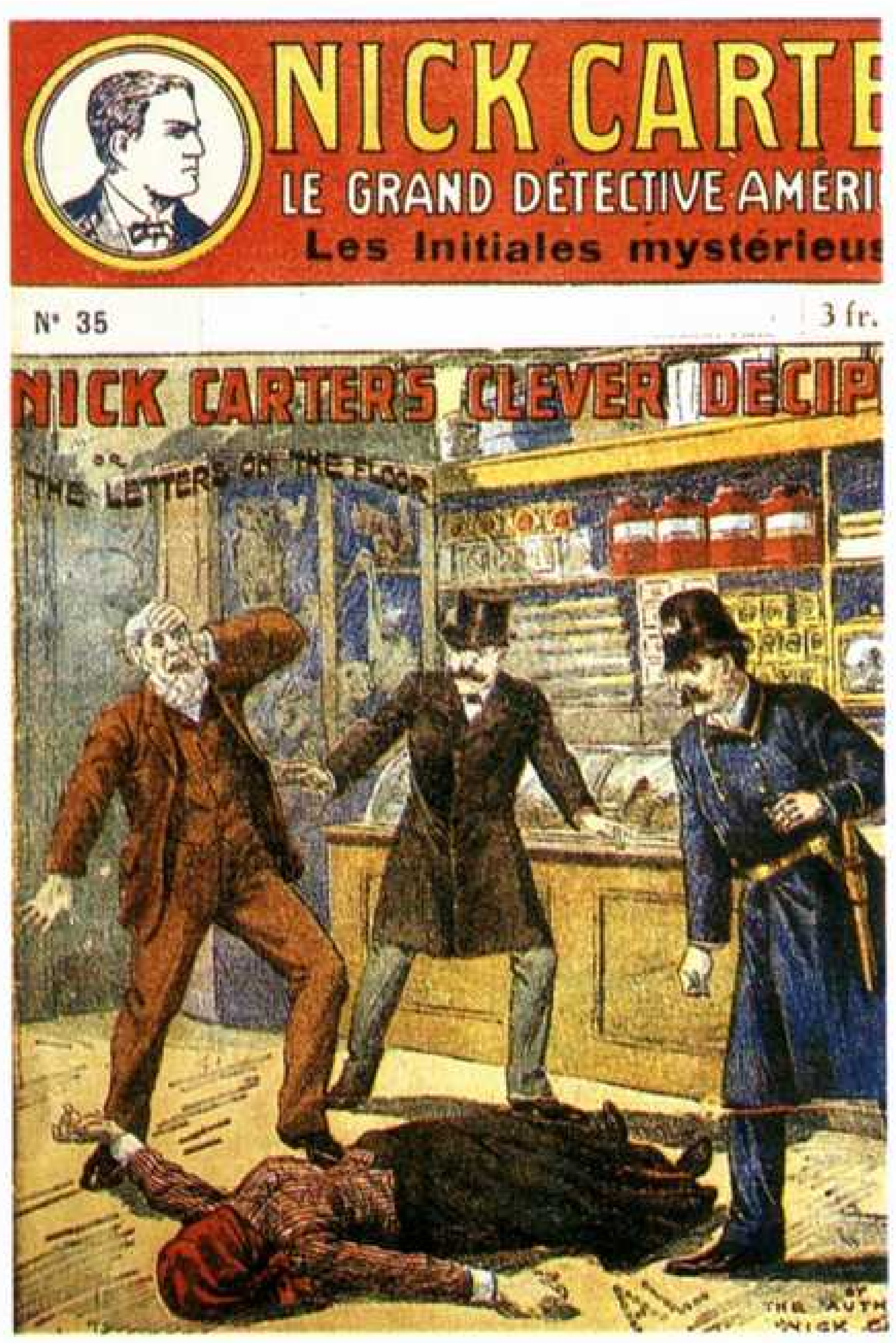
El asesino amenazado, de Magritte; óleo sobre tela; 01,50 × 1,93 m.; 1927. Museum of Modern Art, N.Y. (*izquierda*).

Golconda, de Magritte; óleo sobre tela; 0,8 × 1 m.; 1935. Colección privada.

El fondo de la cuestión, de Magritte; óleo sobre tela; 1,16 × 0,81 m. (*Abajo, izquierda*).

Portada de la entrega n.º 35 de la serie francesa *Nick Carter*; sin fecha. (*Abajo*).





una foto fija de las películas de *Fantômas* realizadas por Feuillade haya influido directamente sobre la composición de *El asesino amenazado*, mientras que las tablas desnudas del piso, las paredes vacías, las figuras en poses rígidas y los muebles cuidadosamente distribuidos, así como la perspectiva decididamente frontal que permite dominar la totalidad de ese espacio semejante a un escenario, nos recuerda a los decorados característicos de las películas de *Fantômas*.

Otra fuente posible son las llamativas portadas de las novelitas del estilo de Nick Carter.

La foto fija del filme y las portadas tienen un contexto narrativo que explica el significado de ese momento elegido, congelado. *El asesino amenazado* es como una foto fija y tiene un título engañosamente informativo. Se nos induce a creer que podemos «leer» el cuadro, que a pesar de las consabidas pistas falsas, puede resolverse el misterio del asesinato. Pero las pistas que se presentan son irreconciliables y el título es la principal pista falsa. Por ejemplo, no podemos suponer que la figura meditabunda que al parecer escucha el fonógrafo es el asesino, ya que el sombrero y la chaqueta que aparecen sobre la silla —si es que son suyas— constituyen la típica indumentaria de un detective. No podemos suponer que los hombres de bombín están del lado de la ley; el garrote que empuña uno de ellos podría ser el arma con que mataron a la mujer, y la red que muestra su gemelo nos recuerda a la utilizada para envolver el cadáver de una muchacha desnuda en una pintura anterior. El *hommage* de Magritte a la novela policial se reviste de ironía. Esa incertidumbre deliciosa, persitente, en la que se fundamenta la adicción a las novelas policiales, se mantiene de manera perpetua.

El estilo habitual de Magritte —una forma de realismo simplificado, aparentemente impersonal por lo que respeta a su voluntad de evitar la maestría pictórica— es tan franco que nos lleva a creer que los hechos absurdos u horripilantes representados son verdad. Resulta especialmente adecuado en *El asesino amenazado* porque no es ni el estilo academicista ni el de vanguardia, sino el estilo de los avisos comerciales, de las señales, de las ilustraciones de los libros infantiles: un estilo popular comparable con la iconografía popular de la pintura.

Para mayor información:

Gablik, S.:*Magritte*, Londres (1970). Passero, R.: *René Magritte*, Paris (1970). Soutenaire L.: *Avec Magritte*, Bruselas (1977). Sylvester, D.: *Magritte*, Nueva York (1969). Waldberg, P.: *René Magritte*, Bruselas, (1965).

XLIX
ESTILO INTERNACIONAL



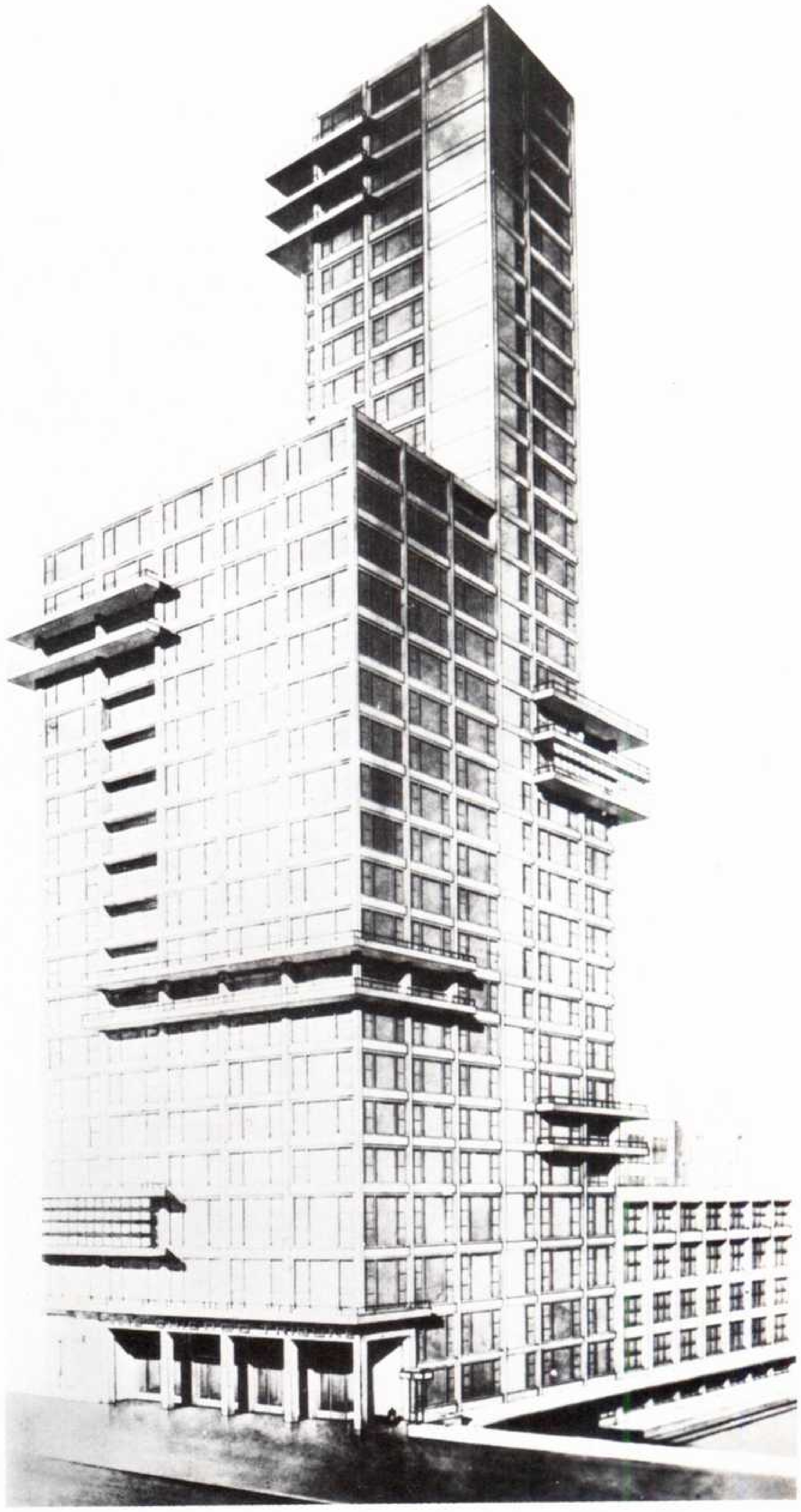
El sanatorio de Paimio (Finlandia), proyectado por Alvar Aalto; 1928-33.

EL *Estilo Internacional: la Arquitectura desde 1922* es el título de un estudio realizado por Henry-Russell Hitchcock y Philip Johnson y publicado en Nueva York en 1932. Se escribió al mismo tiempo que se realizaba una exposición de arquitectura de la década anterior, organizada por los autores citados en el Museo de Arte Moderno de Nueva York. El libro ilustraba y enjuiciaba brevemente edificios de muy distintos tipos, diseñados por 72 arquitectos procedentes de 15 países, destacando los alemanes Mies van der Rohe (1886-1969) y Walter Gropius (1883-1969), el holandés J. J. P. Oud (1890-1963) y el francés Le Corbusier (1887-1965). La intención del libro era demostrar que se había creado un estilo arquitectónico contemporáneo, que ignoraba las fronteras nacionales para satisfacer no sólo las consideraciones funcionales, sino también las estéticas. El director del Museo de Arte Moderno, Alfred Barr, señalaba en el prólogo que los autores habían demostrado «que en la actualidad hay un estilo moderno tan original, consistente, lógico e internacional como cualquier otro del pasado». Los edificios seleccionados tenían cierta unidad estilística, y Hitchcock y Johnson supieron señalar los rasgos principales del estilo. Los edificios se concebían en términos volumétricos más que de masa. Se apoyaban en unas estructuras uniformes que no se ocultaban. Estaban recubiertos de una delgada superficie, a menudo pintada de blanco liso, y sus ventanas, normalmente con marcos metálicos ligeros, eran una parte integrante de esa cubierta. No había ornamentos externos: sólo ventanas y puertas, a menudo situadas siguiendo un sistema proporcional. Se evitaba la simetría axial y, a causa de la resistencia de las estructuras, los muros internos podían formar planos libres y los elementos externos podían componerse asimétricamente. Los tejados eran planos por motivos funcionales y estéticos. Predominaban el rectángulo y las líneas horizontales. La nueva arquitectura era gótica en ideología, pero clásica en sentimientos.
Aunque los primeros en caracterizar explícitamente y en definir el estilo internacional fueron Hitchcock y Johnson, otros arquitectos responsables del estilo habían publicado antes diversos escritos. Esas primeras obras estaban llenas de idealismo, exhortaciones y exaltación: de hecho, si arquitectos como Le Corbusier y Walter Gropius no hubieran sido tan hábiles en la propaganda de su obra, el Museo de Arte Moderno no se habría interesado por su arquitectura y en la actualidad le prestaríamos menos atención. Las vanguardias arquitectónicas de los años 20 tuvieron que luchar ardientemente contra las fuerzas reaccionarias para demostrar que sus edificios satisfacían nuevas y urgentes necesidades.
En 1925 se publicó la obra de Walter Gropius *Internationales Architektur*, siendo el primer libro de la Bauhaus. Contenía también una selección de edificios de distintos tipos —fábricas, casas, apartamentos y oficinas— diseñados en distintos países por arquitectos como Frank Lloyd Wright, Le Corbusier, Oud y el propio Gropius. Éste afirmaba que sus edificios estaban relacionados porque todos habían sido concebidos lógicamente y todos economizaban materiales, espacio, tiempo y dinero. Eran funcionales y, al mismo tiempo, estaban bien proporcionados; pero, sobre todo, estaban en consonancia con la nueva tecnología, que era internacional:

> La uniformidad del aspecto de los edificios modernos, surgida de los viajes y la tecnología mundial, supera las fronteras naturales que siguen aislando a individuos y pueblos, creando un puente entre todas las regiones culturales.

La exaltación, por parte de Gropius, de las cualidades internacionales de la nueva arquitectura le llevaría posteriormente a enfrentarse con los nacionalsocialistas. Durante los años siguientes, Adolf Behne, estrecho colaborador de Gropius en la asociación izquierdista *Arbeitssrat für Kunst* («Grupo de trabajo por el arte») publicó un libro titulado *Der Moderne Zwechkbau* («El edificio moderno y funcional»). En él se veían las fuentes del nuevo estilo en los edificios industriales y de oficinas diseñados por hombres como H. P. Berlage, Peter Behrens, F. L. Wright, Tony Garnier y Auguste Perret.
Aunque los seguidores del estilo internacional rechazaban la arquitectura de los «Salones» del pasado, deseaban establecerse con obras de ingeniería grandes y a menudo anónimas, como salas de exposiciones y silos de grano americanos, y con la obra de los pocos pioneros que actuaron en distintos países antes de la Primera Guerra Mundial.
El holandés H. P. Berlage (1856-1934) era admirado por la reducción de ornamentos que se observa en su obra y su interés en la geometría y los planos continuados.
El vienés Adolf Loos (1870-1933) también destacaba por su vehemente desprecio del ornamento: en este sentido, resulta interesante señalar que su famoso ensayo *Ornamento y Crimen* (1908) volvió a ser publicado por Le Corbusier en la revista *L'Esprit Nouveau* («El espíritu nuevo») en 1920.
El alemán Peter Behrens (1868-1940), en cuyo estudio trabajaron durante algún tiempo Le Corbusier, Mies van der Rohe y Gropius, les enseñó la importancia del diseño total y el poder de la industria a la hora de crear tipos estereotipados y un nuevo clasicismo.
Su monumentalidad fue contrarrestada por los dibujos visionarios y dinámicos de *La Città Nuova*, del futurista italiano Sant'Elia. El proyecto de una *Cité Industrielle* (1917) del arquitecto de Lyon Tony Garnier, también les impresionó, especialmente a Le Corbusier.
Sin embargo, quizá su fuente más importante fue la arquitectura del norteamericano Frank Lloyd Wright. Su obra se conocía gracias a dos volúmenes publicados en Berlín por Wasmuth en 1910 y 1911 (Frank Lloyd Wright, *Ausgeführte Bauten und Entwürfe*), y gracias a Berlage, que visitó a Wright, del que era un ferviente admirador. En el arquitecto americano admiraban la utilización atrevida de materiales modernos como el hormigón para crear grandes voladizos horizontales y formas de bloque, el uso repetido de elementos standard y, sobre todo, la aceptación del poder de la máquina para formar un nuevo estilo. Significativamente, prefirieron ignorar el interés de Wright por el ornamento abstracto y su insistencia en integrar la casa en el paisaje circundante. Las casas del estilo internacional están claramente separadas del paisaje, aunque a menudo la naturaleza es importante para servir de contraste.
Cuando se publicó la obra de Hitchcock y Johnson, el estilo llevaba establecido una década aproximadamente. A pesar de las afirmaciones de los autores, el estilo internacional es esencialmente un estilo europeo, producto de unas pocas y grandes personalidades. En Alemania se centró en el grupo de arquitectos de *Der Ring*, fundado en 1925 en Berlín. En esta ciudad, inmediatamente después de la Primera Guerra Mundial, los arquitectos pasaron por un período expresionista, diseñando proyectos excitantes, visionarios y utópicos. Pero en 1922 el gusto por la estructura ortogonal empezó a sustituir a las formas orgánicas y prismáticas. En el caso de Gropius, la casa de madera diseñada en colaboración con Adolf Meyer en 1920-21 para Adolf Sommerfeld es un ejemplo de esta fase

expresionista, mientras que el proyecto de una torre de oficinas para el *Chicago Tribune*, realizado en 1922, muestra que se ha operado un cambio de estilo. La torre del *Tribune* con sus estructuras regulares, claramente visibles, y sus partes repetidas uniformemente, recuerda los edificios industriales diseñados por Gropius y Meyer antes de la guerra, por ejemplo la fábrica de zapatos de Alfeld, mientras que la vigorosa asimetría de los balcones es típica del estilo internacional.
Estas características se desarrollarán aún más en el proyecto, menos osado, de la fábrica de maquinaria de los hermanos Kappe en Alfeld, realizado ese mismo año.
Gropius fundó la Bauhaus en 1919, y durante sus primeros años hubo un gran interés por los edificios artesanos, pero hacia 1923 empezaba a plantearse el problema de la producción en serie. En una exposición celebrada en el verano de ese mismo año en Weimar un prototipo de casa producida en serie, la Haus am Horn, se construyó y equipó con un mobiliario de Marcel Breuer de formas simples y básicas. La casa, diseñada por Georg Muche, era cuadrada y blanca con tejado prácticamente plano, pero tenía una apariencia simétrica y bastante pesada.
El proyecto de Gropius y Meyer para un Centro Filosófico Internacional en Erlangen, realizado en 1923-24, es mucho más avanzado y constituye un prototipo para el edificio de la Bauhaus en Dessau. El Centro Filosófico iba a ser un gran edificio de varias alturas, techo plano con tiras horizontales de ventanas idénticas y un plano muy asimétrico. Gropius lo incluyó en su obra *Internationale Architekture*.
La Bauhaus se trasladó a Dessau en 1925, y el nuevo edificio —la obra maestra de Gropius y uno de los ejemplos más famosos del estilo internacional— se inauguró en diciembre de 1926. Las distintas funciones de la escuela se reflejan en la forma y agrupación de las partes del edificio. Las habitaciones de los estudiantes forman un bloque alto, cada habitación con su propio balcón; las oficinas administrativas están situadas en un puente bajo que cruza una carretera y la oficina del director está justo en el centro; los talleres tienen una estructura de la que cuelgan grandes paneles acristalados con una armadura metálica industrial. La asimetría del edificio y la relación equilibrada entre las distintas partes se aprecia mejor desde el aire; por eso poco después de la inauguración se hicieron fotografías aéreas.
Probablemente Gropius estuvo influido, a la hora de crear esta composición dinámica, por el artista ruso El Lissitzky (1890-1941), que fue a Berlín en 1921, llevando las ideas suprematistas y constructivistas. En sus pinturas denominadas *Prouns*, descritas como «el intercambio entre pintura y arquitectura», Lissitzky sugería una arquitectura que «gira, nada, vuela». Su proyecto de 1924-5 para un rascacielos horizontal presenta influencias del edificio de la Bauhaus en Dessau. Gropius termina su *Internationale Architekture* con la afirmación de Lissitzky de que los edificios luchan por flotar sobre el suelo.
Una de las características principales del estilo internacional —que Hitchcock y Johnson pasan por alto— es su dependencia de la pintura, ciertamente muy importante. En la Bauhaus los pintores determinaron la apariencia de muchos objetos tridimensionales y «funcionales». Al igual que Lissitzky, el holandés Theo van Doesburg (1883-1931), pintor no figurativo, influyó en la Bauhaus a partir de 1921. Johannes Itten, Kandinsky, Klee y —a partir de 1923— Laszlo Moholy-Nagy eran miembros del grupo dirigente, y de ellos deriva el interés de la Bauhaus por experimentar con distintos materiales y realizar diseños equilibrados,



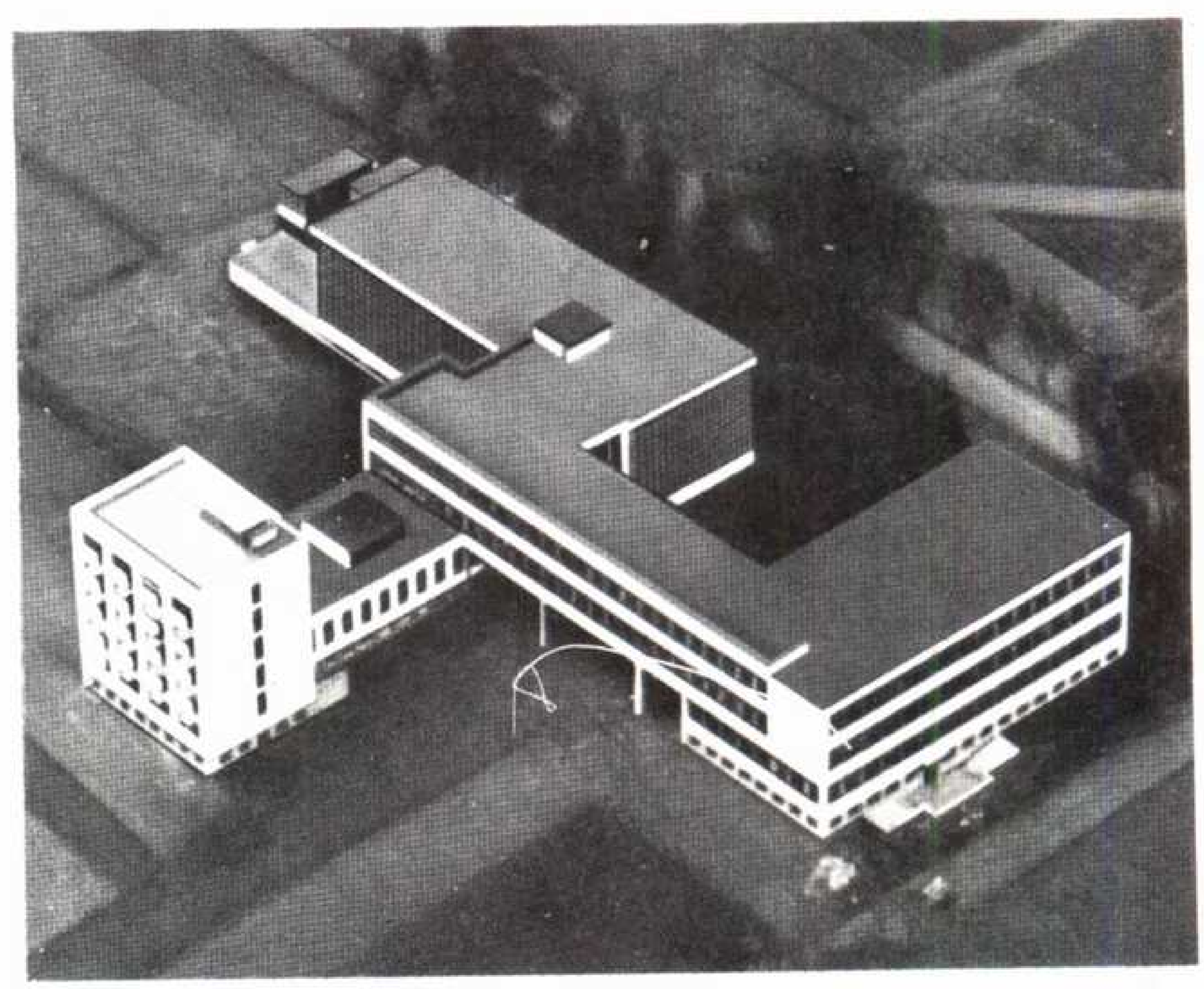
Dibujo para el proyecto de una torre de oficinas del Chicago Tribune, diseñado por Walter Gropius y Adolf Meyer; 1922.

formas básicas y fáciles de entender (por tanto, democráticas) y por utilizar colores primarios.
Fundamentalmente a causa de la influencia pictórica, se produjeron interiores unificados con lámparas, ceniceros y alfombras estrechamente relacionados unos con otros.
Moholy-Nagy, que se encargó del curso preliminar y del taller de metal cuando llegó, fue muy influyente al investigar con nuevos materiales, al experimentar el equilibrio y la tensión entre éstos y al utilizar técnicas de iluminación artificial y cinética posibles gracias a la tecnología del siglo XX. Su libro, publicado por la Bauhaus y titulado *Von Material zu Architektur* (1929), es una de las fuentes más importantes de este período y propugna una arquitectura que emplee más el cristal y los efectos lumínicos artificiales

que cualquier edificio que se haya construido realmente, exceptuando quizá la fábrica Van Nelle de Rotterdam, que de hecho reproduce Moholy en su libro.
La influencia de artistas como van Doesburg es evidente en la casa que Gropius se construyó en Dessau, con una entrada principal compuesta como una pintura de *De Stijl*. Ésta era una de las siete casas construidas para miembros de la Bauhaus, y estaba equipada con armarios empotrados, cocinas mecanizadas y muebles ligeros, de tubo de metal, diseñados por Breuer. La finca Torten en Dessau fue terminada en 1927, y ese mismo año Gropius realizó una casa prefabricada modelo en la Weissenhof Siedlung de Stuttgart. La Dammerstock Sieldlung de Karlsruhe data de 1927-28 y, entre 1929 y 1931 se construyeron grandes bloques de apartamentos en Siemensstadt (Berlín). Son todos buenos ejemplos de construcción según el estilo internacional: ya avanzada la década de los 20, el estilo, al menos en Alemania, se identificaba en gran medida con construcciones baratas. «Alojamiento mínimo» era el tema del segundo congreso de la asociación *Congrès Internationaux d'Architecture Moderne* (C.I.A.M.), celebrado en Frankfurt en 1929, y la famosa exposición *Deutscher Werkbund*, celebrada en la Wiessenhof (Stuttgart) en 1927, se dedicó también a las construcciones de bajo coste. En esta exposición la cualidad internacional del estilo resultó totalmente evidente. Se construyeron treinta y un edificios proyectados por arquitectos, bajo la supervisión de Mies van der Rohe, subdirector de *Werkbund*. La mayor parte de los arquitectos eran miembros del *Ring* berlinés: el propio Mies, Gropius, Behrens, Poelzig, Max y Bruno Taut y Ludwig Hilbersheimer (que publicó en esta época el libro *Internationale Neue Baukunst*, «Nueva Arquitectura Internacional»). Otros arquitectos alemanes eran A. G. Schneck, R. Döcker, A. Rading y H. Scharoun, mientras que del extranjero procedían J. Frank (Austria), Oud (Holanda) y Le Corbusier (Suiza-Francia).
El *Werkbund* estipuló que las casas debían ser vendidas o alquiladas una vez finalizada la exposición. El propio Mies especificó que los techos debían ser planos y realizó una división del conjunto del terreno mediante distintas series de esculturas de bloques interrelacionados situados en los bordes.
Los métodos de asociación variaban y se distinguían las distintas contribuciones. Oud y Stam, por ejemplo, produjeron pequeñas y sencillas hileras de casas, Gropius, dos casas semi-prefabricadas, Le Corbusier, tres casas de hormigón reforzado, en parte construidas sobre pilares con originales espacios interiores y azoteas, y el propio Mies diseñó un bloque de apartamentos con estructura de acero. La unidad visual se consiguió utilizando revoco blanco y bandas horizontales de ventanas, y con la rectangularidad predominante de los edificios, características que más tarde llevaron a los nacionalsocialistas a comparar la zona a un pueblo del norte de África. El hecho de que arquitectos procedentes de distintos países produjeran obras de estilo parecido llamó la atención en aquella época; el Profesor Paul Schmitthenner, por ejemplo, escribió: «Estamos alcanzando la fórmula del estilo internacional del siglo XX».
El bloque de Mies van der Rohe tenía 24 pisos de plantas variadas, aunque de elevaciones regulares y cuidadosamente proporcionadas. Esto justificaba su emplazamiento excepcional: la parte más alta de la finca. El bloque fue la primera obra de Van der Rohe realizada siguiendo el estilo internacional, aunque obras anteriores ya habían marcado la pauta. En 1922 ó 1923 diseño un edificio de hormigón para oficinas con ventanales horizontales continuos y bandas sólidas delante de una estructura de hormigón. Otro proyecto de 1923 para una villa en ladrillo se puede comparar a las composiciones no figurativas y estrictamente ortogonales de Van Doesburg o Moholy-Nagy, a pesar de que Mies escribió en el número de julio de 1923 de la revista *G* lo siguiente: «Rechazamos cualquier especulación estética, cualquier doctrina y cualquier formalismo». Sus pisos en la Afrikanische Strasse de Berlín (1926-27) están bien proporcionados, pero son mucho más sólidos y pesados en apariencia



Bloque de apartamentos diseñados por Mies van der Rohe para la exposición Deutscher Werkbund, celebrada en la Wiessenhof Siedlung de Stuttgart en 1927.



El edificio de la Bauhaus en Dessau, proyectado por Walter Gropius e inaugurado en 1926; fotografía aérea tomada poco después de la inauguración.

que los del bloque Wiessenhof.
La obra europea más conocida de Mies van der Rohe es posterior al Wiessenhof. Su pabellón alemán para la Exposición Internacional de Barcelona (1929) era un edificio lujoso pero no funcional, realizado con bellos materiales cuidadosamente conjuntados —travertino, mármol, ónice, cristal transparente y opaco— usados con una sencillez asombrosa. La plancha plana que constituía el tejado se sostenía sobre el *podium* mediante finos pilares cromados, y los paneles de separación se distinguían claramente de sus soportes. Los rectángulos imbricados del techo, las piscinas y los paneles y el juego con materiales transparentes y opacos recuerdan, una vez más, a las pinturas de Moholy. La Casa Tugendhat de Brno (Checoslovaquia), que data del mismo año, se construyó con materiales e ideas similares. El plano de la planta baja, amplia y abierta, con paneles de separación curvos y rectos, recuerda a las pinturas de la Bauhaus realizadas por Kandinsky. La interminable base, las terrazas y la baja y blanca parte superior de esta casa están más relacionadas con el paisaje circundante que la mayor parte de las construcciones pertenecientes al estilo internacional. Antes de emigrar a América en 1937, Mies dirigió la Bauhaus de 1930 a 1933, año en que fue cerrada por los nacionalsocialistas, y diseñó edificios para la industria sedera de Krefeld, que son sus últimas obras en el estilo internacional.
Si a Mies van der Rohe y a Gropius se les da un lugar de honor entre los arquitectos alemanes citados en la obra de Hitchcock y Johnson, otros arquitectos que también trabajaban en aquel país, sobre todo en Berlín, también contribuyeron de forma decisiva al estilo internacional. Dos edificios de Erich Mendelsohn aparecen reproducidos en el libro de Hitchcock y Johnson: los grandes almacenes Schocken, en Chemnitz (1928-30) y el edificio del sindicato de los trabajadores del metal, en Berlín (1929-30). Mendelsohn era indiscutiblemente una figura de gran importancia, pero su relación con el estilo no era tan clara y no contribuyó a la exposición Wiessenhof. Su Torre Einstein (1920-21), en Potsdam, fue uno de los pocos diseños expresionistas que se construyeron, y en sus obras posteriores conservó algunas de sus cualidades futuristas y aerodinámicas. Sin embargo, un grupo de villas construidas en las afueras de Berlín poco después de la Torre Einstein, en 1922-3 —la casa del Doctor Sternfeld en Heerstrasse, por ejemplo— son cúbicas y recuerdan a F. L. Wright, demostrando que Mendelsohn aceptaba elementos de la nueva moda. En los Almacenes Schocken de Suttgart (1926-28; posteriormente el edificio fue derribado), Mendelsohn usaba repetidas veces líneas horizontales sinuosas y una torre con esquinas acristaladas que probablemente los puristas del estilo internacional hubieran rechazado. Los Almacenes Schocken de Chemnitz tenían una fachada algo curva con ventanales continuados alternando con bandas de piedra; la parte posterior del edificio del sindicato de los trabajadores del metal tiene una apariencia similar y la misma estructura de bandas. Mendelsohn abandonó Alemania en 1933 y fue a Inglaterra, donde hay un buen ejemplo de su obra en el pabellón De La War, en Bexhill-on-Sea, diseñado en colaboración con Chermayeff.
Al igual que Mendelsohn, los hermanos Luckardt trabajaron en Berlín, pasando por una fase expresionista antes de adoptar el estilo internacional. Sus casas en Rupenhorn, Berlín (1928) son buenos ejemplos de dicho estilo, aunque están situadas sobre terrazas amplias en forma de ala que decididamente son poco clásicas. Hans Scharoun también empleaba curvas y formas de ala, por lo que su obra



La pequeña Maison Ozenfant de París, diseñada por Le Corbusier y fechada probablemente c. 1923-24.

es difícil de asociar a este estilo. Él contribuyó con una casa a la propiedad Wiessenhof: tenía dos esquinas redondeadas. Su albergue para la exposición Casa y Trabajo de Breslau (1928), aunque se apoya sobre pilares y tiene ventanales continuados, techo plano y gran ligereza, presenta sorprendentemente superficies en forma de arco. Uno de sus grandes bloques de apartamentos en Siemensstadt (1930) aparece en la obra de Hitchcock y Johnson, pero incluso éste presenta balcones no perfectamente ortogonales, con pantallas curvas para asegurar la intimidad.
Fuera de Berlín, Ernst May, arquitecto municipal de Frankfurt de 1925 a 1930, fue el principal contribuyente a la construcción barata del estilo internacional. En los nuevos terrenos de los alrededores de Frankfurt unió ideas tomadas del movimiento inglés Ciudad Jardín con los últimos métodos de construcción y producción en serie. Se preocupó profundamente de las necesidades de los habitantes de sus casas, creando para ellos grandes salones, amplios armarios empotrados y mobiliario preparado. En Frankfurt supervisó la labor de un competente equipo de diseñadores que le acompañaron al trasladarse

a Rusia en 1930 con la esperanza de realizar construcciones en serie en un país comunista.
Los arquitectos franceses y holandeses aportaron importantes contribuciones estéticas al estilo internacional; sin embargo, estaban menos preocupados que éstos (desde luego, menos que May) por la funcionalidad. En Francia el principal contribuyente fue Le Corbusier, aunque el estilo fue popularizado —si bien interpretado erróneamente— por arquitectos menos importantes, como Mallet-Stevens. Antes de la Primera Guerra Mundial, Le Corbusier había entrado en contacto con varios de los grandes pioneros —Behrens, Loos, Berlage— además de con los franceses Garnier y Perret. También había viajado por todo el Mediterráneo, impresionándole el estilo simple autóctono de los bloques de casas construidos en esta zona, pintados en blanco y colores pastel, y las ruinas de la Antigüedad clásica, como la Acrópolis.
Sus ideas fructificaron en París inmediatamente después de la guerra. Una vez más, la pintura era un estímulo vital. En noviembre de 1918, junto con su amigo, el artista Amédée Ozenfant (1886-1966), al que conoció a través de Perret, publicó un libro sobre pintura contemporánea titulado *Après le Cubisme*. Esta obra sivió como manifiesto al «purismo», un movimiento de la postguerra, postcubista y formado exclusivamente por dos hombres, en el cual se hacía una «llamada al orden» tras tantos años de destrucción. Los temas de los cuadros puristas eran *objet-types*, utensilios cotidianos de café, botellas, vasos y platos, cuya forma había evolucionado durante bastante tiempo mediante un proceso de selección natural. Le Corbusier y Ozenfant pintaron estos objetos a vista de pájaro, con los contornos perfectamente delimitados y unidos como si fueran distintas partes de una misma máquina. Las composiciones se basaban en sistemas proporcionales como la Sección Áurea, con lo que el azar se excluía y predominaba una armonía matemática e ideal.
Le Corbusier, que firmó sus cuadros con su verdadero nombre, C. E. Jeanneret, y Ozenfant crearon esas pinturas claras y concisas de c. 1919 a c.1926: los edificios de este período de Le Corbusier están muy influidos por sus composiciones. Sus planos arquitectónicos a partir de 1922 suelen mostrar una estructura rectangular exterior que encierra divisiones inferiores rectas y curvas, asombrosamente parecidas a los perfiles de botellas, cuencos y tazas. Sus alturas a menudo reflejan un sistema proporcional riguroso. La idea de los *objet-types*, de un proceso evolutivo de selección entre los productos fabricados por máquinas, fue también muy importante a la hora de elegir y seleccionar el mobiliario. Además, determinó las fuentes del estilo arquitectónico de Le Corbusier —los transatlánticos más modernos, trenes, aviones y edificios industriales, cuyas formas habían evolucionado para adaptarse a las necesidades del hombre del siglo XX.
Le Corbusier expresó y difundió sus ideas a través de la revista *L'Esprit Nouveau* (1920-5) y de varios libros, en gran parte extraídos de ella: *Vers une Architecture* (1923), *L'Art Décoratif d'Aujourd'hui* (1926) y *Urbanisme* (1926). Su estilo es declamatorio y exaltado; en *Vers une Architecture* escribe:

> Tenemos que crear un espíritu de la producción en serie.
> El espíritu de la construcción de casas en serie.
> El espíritu de la vida en casas construidas en serie.
> ...
> La casa producida en serie, saludable (moralmente también), y bella de la misma manera que el instrumental de trabajo que acompaña nuestra existencia es bello.
> ...
> En nombre de los buques de vapor, del aeroplano y del automóvil reclamamos el derecho a la salud, a la lógica, al atrevimiento, a la armonía y a la perfección.

Se contraponen ilustraciones de silos de trigo, diseños de transatlánticos y aeroplanos y detalles de motores y edificios clásicos para establecer una sorprendente ecuación entre lo antiguo y lo moderno: «el aeroplano movilizó la invención, la inteligencia y la osadía: *la imaginación y la razón fría*. Es el mismo espíritu que construyó el Partenón». La máquina había creado un nuevo espíritu y establecido modelos internacionales que eran exactos, precisos, ordenados y puros. Los ingenieros podían enseñar estética



La Villa de Garches, proyectada por Le Corbusier en 1927.

a los arquitectos, además de lecciones prácticas. En *Vers une Architecture* aparece la famosa definición de Le Corbusier al pie de una fotografía del transaltántico de la Canadian Pacific, *The Empress of Asia*: «La arquitectura es el juego magistral, correcto y magnífico de masas reunidas en la luz».
En 1920 Le Corbusier diseñó una casa «producida en serie», la Maison Citrohan. Ésta tenía muros laterales resistentes, una azotea y un salón con dos alturas iluminado por un gran ventanal. Recordaba a los bloques de apartamentos del Mediterráneo, aunque también estaba inspirada en los cafés típicos y en los talleres de París. En el Salón de Otoño de 1922 mostró un modelo en yeso de esta casa, parcialmente erigida sobre «pilastras»: creía que esta innovación era de gran valor, pues dejaba libre el suelo bajo la casa y cuando se podían desplazar como estructura de soporte, se podían componer a voluntad de los paneles interiores y los elementos exteriores.
La Maison Citrohan al final se acabó construyendo en una versión revisada y en un sitio muy destacado: el Wiessenhofsiedlung. Desde el exterior, ésta y las dos casas próximas, que también diseñó Le Corbusier, parecían ligeras cajas blancas y rectangulares, algo levantadas

sobre el suelo, con las cubiertas del tejado y ventanas bien del tipo de estudio, bien agrupadas formando bandas o hileras como las de los vagones del tren. Los interiores también estaban influenciados por los transatlánticos y los trenes; los salones eran amplios y abiertos, mientras que los pasillos, los aseos y las cocinas se habían reducido al mínimo, aunque sin dejar de ser prácticas. En la Maison Citrohan, el salón de dos alturas tenía al fondo un entresuelo que constituía una especie de dormitorio, y el aseo estaba separado de esta zona por un panel curvo que acababa a pocos centímetros del techo. Los salones de las dos casas vecinas tenían paneles corredizos que se podían cerrar por la noche para crear «dormitorios» comunicados mediante un pasillo de dimensiones similares a las de la *Wagons-Lits Cie. Internationale*.
Se observan características similares en otras casas de este período diseñadas por Le Corbusier, edificadas la mayoría en París o sus alrededores. Algunas, proyectadas para artistas, estaban emplazadas en parcelas pequeñas; otras, para clientes ricos pero con gustos artísticos, gozaban de vistas al campo. La Villa de Vaucresson (1922-23) es una de las primeras. Tiene una fachada de tipo «naval», compuesta según un sistema proporcional, con amplios salones abiertos y un cuarto de baño central. Éste está rodeado de paredes parcialmente curvas, siguiendo la curva del baño, mientras que los restantes muros interiores y los exteriores (que son muy resistentes) forman ángulos rectos. La diminuta Maison Ozenfant, normalmente fechada en 1922, aunque probablemente data de 1923-4, es más avanzada. El plano del interior recuerda una composición pictórica purista: el gran estudio está dividido por una galería abierta que parece una estantería y por una biblioteca que parece el nido de un cuervo y a la que se accede mediante escaleras metálicas. El tejado, con forma de dientes de sierra, cambiado en la actualidad, recordaba al de una fábrica, y la cristalería industrial también estaba ordenada de acuerdo con un sistema proporcional. Las casas adosadas de La Roche y Jeanneret del mismo año que la anterior, se encuentran en un emplazamiento reducido en Auteuil (París), pero son más grandes, tienen amplias azoteas y una galería —para los cuadros puristas de La Roche— construida sobre pilastras que recuerdan al puente de una nave.
Los elementos marinos también son importantes en la Villa Cook de Boulogne-sur-Seine (1926), en la Villa de los Steins en Garches (1927) y en la famosa Villa Savoye (1928-30). Son casas lujosas en las que Le Corbusier plasmó plenamente sus ideas estéticas. Todas presentan estructuras regulares de hormigón reforzado, sobre pilotes exentos, lo que permite crear alturas y planos interiores a su gusto. Las ventanas en hilera forman bandas continuas en las fachadas; balcones y terrazas están dispuestos para formar un equilibrio asimétrico; los paneles curvos, las escaleras y las rampas crean llamativas formas esculturales en los interiores abiertos y unificados. Aunque estas casas únicas y excepcionales son los edificios más famosos de Le Corbusier dentro del estilo internacional, gran parte de esta época de la década de los 20 se dedicó a proyectar casas prefabricadas, que en la mayoría de los casos no llegarían a construirse nunca. Aparte de la Maison Citrohan, en el Salón de otoño de 1922 mostró sus planos de *Une Ville Contemporaine de Trois Millions d'Habitants*, y en la Exposición Internacional de Artes Decorativas de París, celebrada en 1925, presentó su pabellón *L'Esprit Nouveau* como un habitáculo ideal para el hombre de la era de las máquinas. El habitáculo era uno más de los múltiples que, unidos, formarían un bloque de *Immeubles-villas* (villas-pisos). Estaba provisto de mobiliario construido en serie, por ejemplo con sillas Thonet y con cristalería de laboratorio. Con estos *objet-types*, los puristas se mofaban abiertamente del frívolo *Art Déco* de los pabellones oficiales de la Exposición. Pero la única casa prefabricada que realmente se llegó a construir fue en Pessac, cerca de Burdeos, para M. Frugès, que poseía una refinería de azúcar. La finca se inauguró en 1926, pero despertó grandes controversias y permaneció vacía durante años. Las casas eran básicamente de dos tipos, tenían tejados planos y estaban construidas de hormigón reforzado pintado de blanco, marrón, verde y azul. Fueron comparadas a terrones de azúcar y a la finca se le empezó a llamar *La ville de Maroc*.



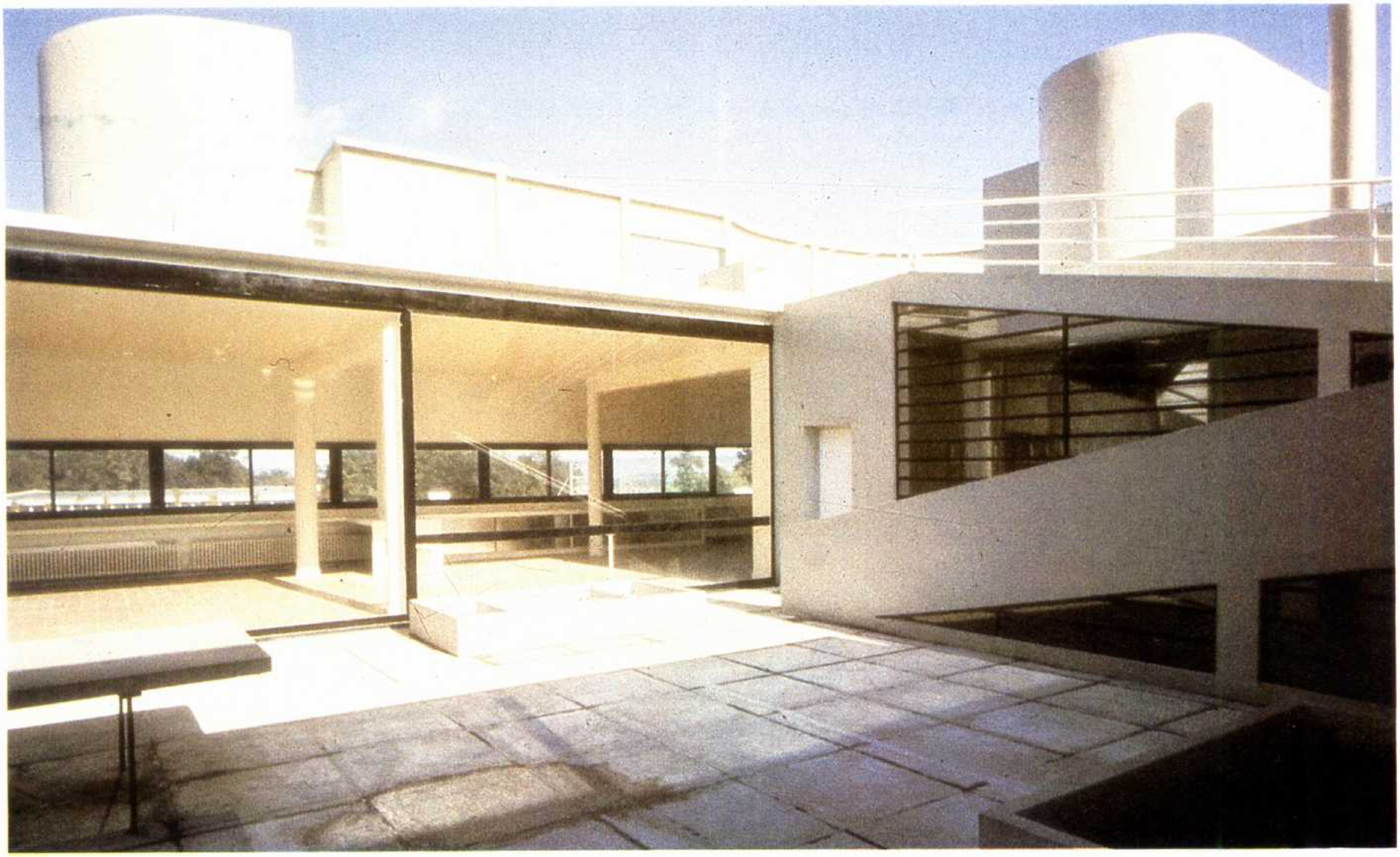
Manifiesto para la exposición de la Bauhaus (detalle), de Paul Klee; litografía. Galería Nierendorf, Berlín.



Casas en el *Hoek van Holland*, diseñadas por J. J. P. Oud; 1924-27.

La nueva arquitectura en Holanda y Francia.— En Holanda y en Francia la formación de un nuevo estilo arquitectónico se basó en criterios estéticos derivados de la pintura vanguardista. En Holanda la nueva arquitectura fue diseñada por el grupo *De Stijl,* creado en 1917 y formado por los pintores Mondrian, van Doesburg, Huszar y van der Leck, y por los arquitectos Oud, Wils y van t'Hoff. Su revista, *De Stijl,* empezó a publicarse en octubre de ese mismo año y siguió publicándose hasta 1931, año en que murió van Doesburg, uno de los principales responsables de esta publicación. En ella se explicaban las ideas del grupo y se reproducía su trabajo, resultando extremadamente influyente después de la Primera Guerra Mundial fuera de Holanda, y muy especialmente en Alemania.
Mondrian era el pintor más importante y, junto a Van Doesburg, el principal teórico del grupo. Había realizado cuadros abstractos con composiciones basadas exclusivamente en líneas rectas horizontales y verticales desde 1914, pero hasta 1921 el estilo no había madurado completamente. A partir de este año realizó sus cuadros pintando una serie de rayas asimétricas de color negro, horizontales y verticales, y reduciendo su paleta a los colores primarios más el gris y el blanco.
Van Doesburg produjo obras parecidas, pero no idénticas. Los dos pensaban que los ángulos y colores básicos expresaban la realidad fundamental, que el universo estaba formado por fuerzas opuestas. Realizando pinturas armoniosas y equilibradas mostraban estas fuerzas en un equilibrio ideal. El equilibrio debía ser asimétrico según Mondrian, ya que la simetría divide a las cosas, las separa, y por tanto está en contra de lo universal (*véase* Arte Abstracto).

La arquitectura del grupo *De Stijl* iba retrasada con respecto a su pintura: hasta 1923 sus ideas no empezaron a influir en los edificios, o más bien en los proyectos de edificios, porque en realidad bien poco fue lo que se construyó.
De todas formas, hay que citar las primeras obras de van t'Hoff y Oud. En 1916 van t'Hoff construyó una villa de hormigón en Huis-ter-Heide, en las afueras de Utrecht. Tiene un tejado plano con grandes aleros volados y una forma compacta y rectangular que refleja la gran influencia de Frank Lloyd Wright, a quien van t'Hoff conoció en Chicago. En cualquier caso, esta villa es una construcción simétrica bastante monumental, y en este sentido se diferencia de las últimas construcciones *De Stijl.*
Al año siguiente (1917) Oud realizó un proyecto para un terreno para casas de vacaciones en Scheveningen que recuerda a las casas prefabricadas de Garnier. Hacia 1919 diseñó un proyecto para fábricas en Purmerend, que una vez más tiene influencias de Wright y un elemento central que recuerda a las pinturas algo anteriores de Mondrian y van Doesburg. Otro proyecto que no llegó a realizarse fue la casa Kallenbach de Berlín (1921), extremadamente avanzada; sus únicos edificios construidos que reflejan la influencia de la teoría *De Stijl* son el refugio de un constructor (1923) y la fachada del café de Rotterdam *De Unie* (1925; destruido).
Oud fue nombrado arquitecto municipal de Rotterdam en 1918, y hacia mediados de los años 20 se dedicaba





a diseñar casas de bajo coste siguiendo el estilo internacional. Sus obras de este tipo realizadas de 1925 a 1930, aproximadamente, ocupan un lugar destacado en el libro de Hitchcock y Johnson. Así, una corta calle con pequeñas casas en hileras en el *Hoek van Holland* (1924-27), que están blanqueadas, tienen ventanas horizontales, puertas metálicas fabricadas en serie y elementos curvos decididamente náuticos. La finca Kiefhoek, en Rotterdam (1925-1929) es bastante mayor, aunque construida en estilo similar. Para la exposición Wiessenhof, Oud diseñó una hilera de cinco casas también muy pequeñas, aunque prácticas, con planos cuidadosamente elaborados y mobiliario metálico muy funcional. Delante hay un salón único frente al jardín, mientras que los servicios están en la parte posterior de la casa y dan a la calle. Dentro de su tamaño, hay elementos tradicionales holandeses en estas casas.

Para Oud la nueva estética significaba fundamentalmente una aceptación de la máquina. Acogió con entusiasmo las técnicas de la industrialización y los nuevos materiales. En esto se oponía a las ideas de la escuela de arquitectos expresionistas de Amsterdam, tales como De Klerk, que empleaban ladrillo y pizarra, aunque estaba de acuerdo con sus colegas Van Doesburg y Mondrian, del grupo *De Stijl*. Van Doesburg empleó el término «estética mecánica» en una conferencia dada en Weimar y otras ciudades en 1922. Pensaba que la máquina libera al hombre de preocupaciones materiales, lleva de lo particular a lo universal y es, por tanto, una importante fuerza unificadora. Mondrian acogió de buen grado el carácter artificial de la vida moderna y prefería la ciudad, donde la naturaleza había sido arreglada, al campo.

En diciembre de 1920 Van Doesburg visitó Berlín, donde conoció a Gropius, y durante los dos años siguientes entabló contactos con otros arquitectos y artistas que trabajaban en Alemania: Lissitzky, Hans Richter y Feininger. Su influencia en la Bauhaus fue considerable. En contrapartida, influido por Bauhaus, se interesó cada vez más por aplicar las ideas de *De Stijl* a la arquitectura, y en octubre y noviembre de 1923 presentó las maquetas de tres casas *De Stijl* en la galería parisina de Léonce Rosenberg, «L'Effort Moderne». Con él había colaborado Cor van Eesteren, un arquitecto muy cualificado de la Escuela de Bellas Artes. Con Van Eesteren y Rietveld, que construyó una de las maquetas, Van Doesburg publicó un manifiesto en el que explicaba sus ideas; una edición revisada del texto, firmada por Van Doesburg exclusivamente, fue publicada en *De Stijl* al año siguiente.

La nueva arquitectura presentada en las maquetas —especialmente la de una casa particular— se basaba en una composición equilibrada de planos rectangulares ortogonales. Los planos parecían flotar, formando espacios positivos-negativos, abiertos y cerrados, que rompen la separación habitual entre interior y exterior. Como los planos tenían distintos tamaños y estaban pintados de colores *De Stijl*, se distinguían claramente unos de otros: van Doesburg sostenía que esta distinción neta daba movimiento y, con él, tiempo; por tanto, una nueva importancia. La arquitectura *De Stijl* era anticúbica, y como se basaba en «una relación equilibrada de partes desiguales», «las zonas anterior, posterior, derecha, izquierda, superior e inferior resultan factores de igual valor».

Por desgracia, van Doesburg no consiguió plasmar sus ideas en un edificio. Hacia 1926, cuando empezó a decorar la Aubette en Estrasburgo, su estilo había cambiado y había adoptado el ángulo de 45º, más dinámico; en 1929, cuando diseñó su propio estudio en Meudon, usó un plano basado en relaciones matemáticas y relacionado con el nuevo arte del hormigón. No se le invitó a participar en la Exposición Wiessenhof ni en la Exposición de Artes Decorativas de París, aunque un compañero suyo, Frederick Kiesler, mostró en el Pabellón austríaco un «Sistema de Tensión en el Espacio Libre» de concepción *De Stijl*.

Al año siguiente a la exposición de maquetas realizada en la galería de Rosemberg, el modelo de casa *De Stijl* fue construido por Gerrit Rietveld, que se había unido al grupo en 1919. Se trataba de una casa pequeña para Mde Schroeder, unida al final de una hilera de casas convencionales en Utrecht. Aunque no estaba sola y los colores empleados se reducían al de las vigas metálicas en forma de «I», se parecía a las maquetas en el equilibrio de planos y entre espacios abiertos y cerrados. El interior se podía transformar, mediante paneles, de un plano abierto en uno cerrado, y poseía un mobiliario diseñado por Rietveld, a juego con la arquitectura por la forma y el color.

A pesar de la originalidad de esta casa, Rietveld, igual que Doesburg, no fue invitado a participar en la Exposición Wiessenhof. Tampoco aparece su obra en el libro de Hitchcock y Johnson. Probablemente se pensaba que la auténtica arquitectura *De Stijl*, de c. 1923-4, era demasiado anti-cúbica y asimétrica, y que carecía de un esqueleto regular en el que apoyarse, por lo que no podía incluirse dentro del estilo internacional. Ni Hitchcock ni Johnson aprobaban el empleo de colores vivos, pues pensaban que «creaban un contraste excesivo con el entorno natural». Las últimas obras de Rietveld, las hileras de casas de los números 5-11 de la Erasmuslaan, en Utrecht (1930-31), tienen perfiles sencillos y rectangulares, franjas horizontales de ventanas y estuco blanco; por tanto, resultan más fáciles de clasificar como edificios del estilo internacional que la casa Schroeder.

Por último, debemos citar a los otros dos arquitectos holandeses: Mart Stam (1899) y Johannes Duiker (1890-1935). Stam es una figura de rango internacional que trabajó en Holanda, Alemania, Suiza y Rusia. Conoció a Lissitzky y a Mies van der Rohe en Berlín a principios de los años 20 y fue influido por ellos; las influencias rusas y alemanas son evidentes en sus primeros proyectos.

Dos diseños de escuelas, la Escuela Primaria San Wendel para chicos (1924) y la Escuela Primaria Thunn (1925), también para chicos, se pueden considerar ya pertenecientes al estilo internacional. Participó en la Wiessenhof Siedlung con tres casas adosadas formando un bloque rectangular, con lo que Stam tuvo que tener en cuenta algunas cuestiones de estética, a pesar de que se tenía por funcionalista puro. Hitchcock y Johnson defendieron su Asilo de Ancianos Budge de Frankfurt (1929-30), que incluyeron en su libro, afirmando que, aunque diseñado por un arquitecto que pretendía «estar guiado exclusivamente por consideraciones económicas y funcionales, el edificio también tiene, indudablemente, valor estético». Stam estaba trabajando por aquellos años con May en Frankfurt, y acompañó a éste a Rusia en 1930.

J. Duiker es aún menos conocido que Stam, y olvidado tan injustamente como éste. Diseñó al menos tres edificios de innegable calidad: el Sanatorio Zonnestrall (1926-8), cerca de Hilversun; una escuela al aire libre en Cliostraat, Amsterdam (1928-30), y el Handelsblad-Cineac (1934) en la misma ciudad. Los tres son edificios eminentemente funcionales: reducidos a los elementos constructivos

La Villa Savoye en Poissy, diseñada por Le Corbusier; 1929-31; arriba, el exterior; abajo, vista interior.



Pisos en Highpoint, Highgate (Londres) proyectados por la empresa Tecton; 1933-35.

indispensables, son ligeros y resistentes. En ellos la distinción convencional entre edificios industriales y públicos parece haber desaparecido por completo.
El estilo internacional, surgido en Alemania, Francia y Holanda, se había extendido a otros países hacia 1932, como se ve en la obra de Hitchcock y Johnson. En la URSS, algunos de los arquitectos que habían seguido adelante después de la Revolución, emplearon dicho estilo para los planes socialistas de construcción en gran escala. El grupo más abierto a las ideas occidentales era la «Asociación de Arquitectos Contemporáneos» (O.C.A.), fundada en 1925 por M. Guinzbourg y los hermanos A., V. y L. Vesnin. Otros miembros del grupo eran M. Bartch, A. Gan, M. Kolly, I. y P. Golossov. En su revista *Arquitectura Contemporánea* reproducían obras de Gropius, Mies, Le Corbusier y otros arquitectos occidentales: parece ser que el más admirado era Le Corbusier. Su influencia se observa, por ejemplo, en el proyecto de Vesnin para la Biblioteca Lenin (1929), en los Apartamentos Narkomfin de Guinzbourg (1928-29), en los Edificios Gubernamentales de Alma-Ata y en los numerosos proyectos de viviendas sociales realizados, ya avanzada la década de los 20, por Bartch, Vladimirov y otros arquitectos. En realidad, la influencia era recíproca: en efecto, posteriormente Le Corbusier usó algunas de sus ideas, como la «calle interior» con facilidades comunales. Su edificio Centrosoyuz de Moscú —concebido en 1928, pero terminado de construir varios años después con la colaboración de N. Kolly— fue su mayor obra hasta que, después de la Segunda Guerra Mundial, construyó la Marseille Unité; este último edificio también presenta influencias de los primeros proyectos del grupo O.C.A.
En Finlandia, Alvar Aalto (1898-1976) pasó por una fase en que se adscribió al estilo internacional. Sus oficinas de la redacción del *Turun Sanomat* (1927-9) en Turku pertenecen a este estilo, igual que el impresionante sanatorio de Paimio (1928-33). La clara articulación de las distintas



Casa construida en la Wiessenhof Siedlung de Stuttgart, según el proyecto de Mar Stam; 1927.



La casa «De Stijl» en Utrecht, proyectada por Gerrit Rietveld para Mde Schroeder; 1930.

partes de este edificio, las altas azoteas voladas destacando sobre los bosques y la sensación de que el estilo refleja claramente la función del edificio hacen de él uno de los más atractivos de este período.
Los otros países escandinavos no tuvieron un arquitecto tan importante como Aalto, pero en Dinamarca Arne Jacobsen (1902-71) empleó este estilo con gran moderación en el bloque de casas Bellavista (1933), en las afueras de Copenhague. En Suecia, Gunnar Asplund (1885-1940) lo introdujo con gran éxito en la Exposición de Estocolmo en 1930.
En Chocoslovaquia fueron construidos varios edificios de gran interés, pertenecientes al estilo internacional, especialmente en Brno, donde se edificó la casa Tugendhat de Mies van der Rohe. Hitchcock y Johnson consideraron pertenecientes a dicho estilo otros edificios construidos en Brno por O. Eisler, B. Fuchs y J. Kranz. La tienda de zapatos Bata de L. Kysela, construida en Praga en 1929, y también incluida en la obra de Hitchcock y Johnson, tenía una fachada acristalada notablemente avanzada: en el fondo era una versión en estilo internacional de las grandes fachadas de los almacenes de estilo Art Nouveau construidos en París y Bruselas. De fecha posterior, aunque siempre del mismo estilo, es el gran bloque en forma de cruz construido en Praga por J. Havlicek y K. Honzik: las oficinas centrales de Instituto General de Pensiones (1932-34).
Aunque Italia no tuvo un movimiento de vanguardia tan importante como el futurismo después de la Segunda Guerra Mundial, los fundadores del estilo internacional, Gropius y Le Corbusier entre otros, admiraban la fábrica Fiat (1923) diseñada por Matté-Trucco, con sus pistas de pruebas en la azotea. En contrapartida, la obra de los arquitectos del estilo internacional influyó en un grupo de jóvenes arquitectos denominado *Gruppo 7* y fundado en 1926. Su miembro con más talento, G. Terragni, intentó dar una cualidad más tridimensional a su arquitectura que la que tenían las obras de arquitectos alemanes y franceses del estilo internacional. También intentó relacionar el nuevo sentido del clasicismo con la ideología fascista. Se comprueba que tuvo éxito en los dos casos en los apartamentos Novecomun (1927) y en la Casa del Fascio (1936) de Como.
En Suiza son muy escasos los ejemplos de arquitectura del estilo internacional; podemos citar, sin embargo, la gran mansión de Neubühl (1930-32), en las afueras de Zurich, construida por E. Roth, Haefeli, H. Schmidt y otros y claramente influida por las fincas hechas por Ernst May en Frankfurt, y dos bloques de apartamentos en el Dodertal de Zurich (1933-36), diseñados para Siegfried Giedion —secretario del C.I.A.M. y uno de los principales apologistas de la arquitectura moderna— inspirados en Le Corbusier. Estas construcciones fueron diseñadas por Marcel Breuer y por los arquitectos suizos A. y E. Roth. Sus pilares, azoteas y revestimientos rectangulares recuerdan a la Villa Cook y a la Villa Savoye. El propio Le Corbusier y el otro gran arquitecto suizo de este período, Hannes Meyer, encontraron poco trabajo en Suiza. Por desgracia, el proyecto de Le Corbusier para el edificio de la Liga de las Naciones en Ginebra (1927) fue rechazado y su única construcción en Suiza de este período es una pequeña casa junto al lago Leman (1925).
De América, Hitchcock y Johnson ilustran en su libro varios ejemplos: dos rascacielos, el McGraw-Hill de Nueva York (1931) y el Philadelphia Savings Bank de Philadelphia (1931-2), de Howe y Lescaze; una estación de servicio, un laboratorio, una casa experimental de aluminio y la Casa de Salud Lovell (1927-9), construida en Los Angeles por Richard Neutra. Los autores del libro critican este edificio por ser «complicado», pero las obras de Neutra y las de los otros arquitectos de la costa oeste, Irving Gill y Rudolph Schindler, tienen muy poco en común con las construcciones europeas del estilo internacional. La blanca y rectangular casa Hodge, construida en Hollywood en 1916 por Gill (hoy destruida), muestra influencias de los edificios españoles típicos de California y también posiblemente un conocimiento de las casas de Loos en Viena. Schindler y Neutra se habían formado en Viena, y tras su llegada a América trabajaron con Wright. Éste les enseñó a destruir



Sala de recepción del sanatorio de Paimio (Finlandia), diseñado por Alvar Aalto; 1928-33.

el espacio encajonado, a admirar los edificios japoneses de vigas y postes y, sobre todo, a crear un diálogo entre sus edificios y los paisajes en que éstos estaban ubicados. La Casa de Playa de Schindler en Newport Beach, California (1926), la Casa Lovell de Neutra y la Casa de la Cascada de Wright en Bear Run, Pennsylvania (1935-7), en las que se aprecian influencias de los maestros europeos, emplean acero, cristal y hormigón blanqueado, aunque no de la misma manera que el estilo internacional. Sus elementos blancos, rectangulares y volados forman salientes bajo los cuales hay sombras horizontales, profundas, oscuras y misteriosas.

Sólo un edificio inglés, el Royal Corinthian Yacht Club de Burnham-on-Crouch, diseñado por Joseph Emberton en 1931, aparece en el libro de Hitchcock y Johnson. De hecho, el estilo llegó con retraso a Inglaterra: hasta 1930 no empiezan a aparecer los primeros ejemplos. La razón debe buscarse en la fuerte oposición que tuvo que vencer dicho estilo porque se identificaba con los nacionalsocialistas alemanes. Por poner un ejemplo, en 1933 Sir Reginald Blomfield afirmó que la nueva arquitectura «es esencialmente continental en su origen e inspiración, y se vanagloria de ser cosmopolita. Como inglés que soy y orgulloso de mi país, detesto y desprecio el cosmopolitismo.»

Aparte del Yacht Club, uno de los primeros edificios ingleses en estilo internacional fue una casa, «High and Over» (1920-30), construida por Amayas Connell en Amersham; Connell era un joven arquitecto con formación tradicional que había ganado el Premio Roma. Esta casa tiene planta en forma de Y, lo que recuerda a las casas de campo del movimiento Arts and Crafts, pero se construyó en hormigón blanco y presentaba bandas horizontales de ventanas y tejado plano. Connell, al que pronto se unieron Basil Ward y Colin Lucas, siguió diseñando casas de planta a menudo original y extraña. New Farm en Grayswood, Surrey (1932), por ejemplo, tiene planta en forma de abanico y alzados en estilo internacional. Le Corbusier influyó en gran medida en sus casas de Parkwood Estate, Ruislip, Londres (1935) y en Frognal n.º 66, Hampstead, Londres

(1938), que también provocaron airadas críticas.
La reticencia de los municipios a aceptar la arquitectura moderna limitó el estilo al mercado de la clase media inglesa, aunque se construyeron algunas casas de muy bajo coste: por ejemplo, Kent House en Chalk Farm, Londres (1935), diseñada por Connell, Ward y Lucas, y Sassoon House en Camberwell, Londres (1934), diseñada por Maxwell Fry. Los famosos pisos de Lawn Road, Hampstead (1933-34), diseñados por Wells Coates, y los de Highpoint en Highgate, Londres (1935), construidos por la empresa Tecton, eran para gente de clase media. Los pisos de Lawn Road conforman un edificio escultural que recuerda a las construcciones rusas: tiene galerías voladas que dan acceso a apartamentos muy pequeños con mobiliario adaptado. Wells Coates pensaba que la gente moderna debía vivir con muy pocas cosas. Había estudiado ingeniería y, de todos los arquitectos vanguardistas ingleses, era el que estaba más ligado a las recientes ideas del continente. En el congreso de C.I.A.M. de 1933 representó a la rama inglesa, recientemente creada, denominada Asociación para la Investigación de la Arquitectura Moderna (M.A.R.S.).
Highpoint One, construido por la empresa Tecton, es un bloque grande en forma de cruz doble, bellamente situado y con razón admirado por Le Corbusier. Tecton fue creada en 1933 por el refugiado ruso Lubetkin y por un grupo de jóvenes arquitectos ingleses: Drake, Skinner, Chitty, Dugdale, Harding, Samuel y posteriormente Lasdun. Con la ayuda de los ingenieros estructurales Arup y Samuel, la empresa utilizó hormigón reforzado con gran sensibilidad y audacia: es famoso su estanque de los pingüinos en el Zoo de Londres (1934), con sus rampas en espiral. La principal fuente de inspiración de la empresa Tecton era Le Corbusier, como lo era de Connell, Ward y Lucas; su influencia se observa no sólo en Highpoint One, sino también en el Centro de Salud de Finsbury, en Londres (1939), y en las casas diseñadas por Lubetkin y Pilichowski en Genesta Road, Londres (1934), por V. Harding en Six Pillars, Crescent Wood Road, Londres (1935), y por Lasdun en el 32 de Newton Road, Londres (1938).
Hitchcock y Johnson terminan su libro afirmando con gran optimismo: «Aún tenemos arquitectura». Sin embargo, hacia 1932 el estilo internacional prácticamente se había dejado de utilizar en sus países de origen. En Alemania los nacionalsocialistas rechazaron este estilo porque era internacional: «La nueva vivienda es un instrumento para la destrucción de la familia y de la raza». Cuando llegaron al poder, los arquitectos que habían creado el estilo emigraron: éste no sobrevivió al trasplante. De forma parecida, la situación política en Rusia acabó con la arquitectura de estilo internacional a partir de c. 1932. En Holanda, Duiker murió joven (en 1935), al igual que Van Doesburg: éste murió en 1931; a mediados de los años 20 se había establecido en París. En Francia, Le Corbusier abandonó el estilo. Su Maison Suisse de París incorpora un muro de mampostería y está levantada sobre pilares centrales compactos con una textura que reproduce la de su encofrado de madera.
El estilo internacional fue un movimiento muy dinámico y optimista, lleno de confianza en la nueva tecnología, que iba a permitir a los arquitectos crear edificios más saludables, ligeros, funcionales y agradables que los anteriores.
Pero, como era simplemente un estilo, el internacional duró poco. Además, como muchos edificios habían sido construidos de forma muy barata y el acabado de estuco blanco no se había remozado, resultaban de pésima calidad. En la actualidad, la confianza ciega en la máquina prácticamente ha desaparecido. El hombre de hoy es más consciente de la obra de otros arquitectos de aquella época que tenían planteamientos muy distintos, como Buckminster Fuller y Pierre Chareau. Pero los edificios de estilo internacional se siguen estudiando porque se construyeron como respuesta a una serie de problemas que en la actualidad se siguen planteando y porque, cuando son de calidad, resultan muy bellos.

Para mayor información:

Banham, R., *Theory and Design in the First Machine Age*, Londres (1960). Beton, T. y C., *History or Architecture and Design 1890-1939*. Milton Keynes (1975). Conrads, U., *Programmes an Manifestones on 20th Century Architecture*, Londres (1972). Hatje, G., *Encyclopaedia of Modern Architecture*, Londres (1963). Hitchcock, H. R. y Johnson, P., *The International Style: Architecture since 1922*, Nueva York (1932), reeditada en facsímil en 1966. Sharp, D. *A. Visual History of 20th Century Architecture*, Londres (1972).

LAS CASAS DE FRANK LLOYD WRIGHT

La obra de Frank Lloyd Wright (1869-1959) abarca siete décadas. Aunque diseñó edificios prácticamente de todo tipo, su principal preocupación fueron las viviendas unifamiliares. Wright proyectó villas para millonarios, casas para gente de clase media y pequeños chalets para clientes que construyeron gran parte de la casa con sus propias manos. Con ellas surgió una nueva concepción del espacio doméstico, se introdujeron innovaciones en la iluminación y la calefacción y se creó un vocabulario de símbolos funcionales que reflejaban las ideas de Wright sobre la vida de familia en los Estados Unidos.

La casa que Wright diseñó para sí mismo en Oak Park, Illinois (1889) tenía una estructura sencilla de planos compactos, aunque semiabiertos. Ésta reflejó el resurgimiento de la arquitectura colonial de la década anterior que se estaba produciendo por aquellos años, como lo demostraban la gran ventana del salón y el revestimiento de cedro. Sin embargo, era una casa mucho más severa y abstracta que las precedentes.

A principios de siglo, Wright perfeccionó lo que posteriormente se conocería como «la casa de la pradera». Ésta se edificaba normalmente sobre un plinto pesado, con elementos simétricos horizontales y verticales. Pero surgía espectacularmente en medio del paisaje con alas en distintas direcciones y porches que ampliaban los límites del espacio habitable y resguardado. Todo esto coronado por un macizo tejado de caballete, de bajo declive y grandes aleros. En una estructura compleja se expresaban sentimientos de movimiento, de protección y de permanencia.

La casa Ward W. Willits, en Highland Park, Illinois (1902-3), la primera gran obra maestra de Wright, posee una planta denominada por él «rueda catalina» porque tiene en el centro una chimenea muy grande y otras más pequeñas en el comedor y cuarto de estar. Unos asientos incorporados, con bajos muros semitransparentes servían de separación entre un espacio y otro. El comedor, con su aguda proa, se iluminaba desde arriba; era un espacio casi eclesiástico que revela el concepto que Wright tenía de la cena familiar como un rito religioso.

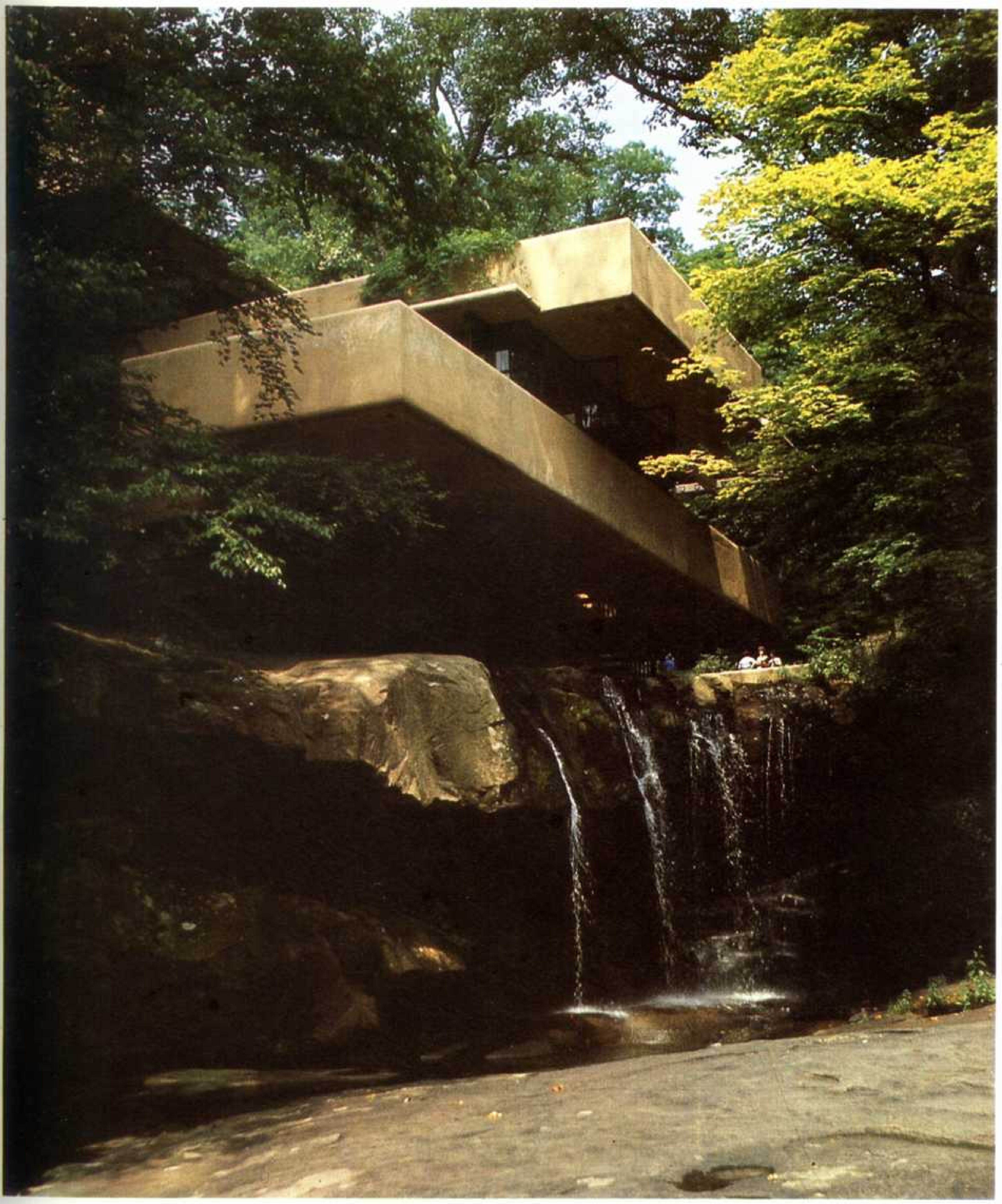
El aspecto de la casa de la pradera fue imitado rápidamente por otros arquitectos de la zona de Chicago, y fue reformado posteriormente por el propio Wright. Una de las versiones más significativas de este tipo de casa fue la de Frederick C. Robie en Chicago (1907-9). Los estrechos ladrillos romanos, la albardilla de la larga balconada, los listones de las puertas y de las contraventanas, aparte de los grandes aleros, forman una oda romántica a la pradera y a la calle. En efecto, la casa de Rodie es un edificio urbano construido en una pequeña parcela. Se entra desde atrás y se circula a través de una escalera que forma un núcleo vertical



Versión de la casa de la pradera, diseñada por Frank Lloyd Wright para Frederick C. Robie; Chicago; 1907-9.



La Miniatura, casa de Pasadena (California) diseñada por Frank Lloyd Wright para la Sra. George Millard; 1923.







Fallingwater, una casa para fines de semana diseñada por Frank Lloyd Wright para Edgar Kaufmann Sr, cerca de Pittsburgh, Pennsylvania; 1935-37.

La casa de Ward W. Willets en Highland Park, Illinois; 1902-3.

Interior de la segunda casa diseñada por Frank Lloyd Wright para Herbert Jacobs en Middleton, Wisconsin; 1948.

en correspondencia con las chimeneas. El comedor y el salón están en el segundo piso, y en el tercero están los dormitorios.
Wright diseñó gran parte del mobiliario de la casa, como lo hizo para muchos otros clientes a lo largo de su carrera. Un dibujo del interior de la casa Avery Coonley, en Riverside, Illinois (1907-9), por ejemplo, muestra no sólo la desacostumbrada concepción de Wright del espacio como una tienda de campaña, sino además nos recuerda que Wright fue en el fondo un arquitecto de finales del siglo XIX que entró en el siglo XX con el espíritu del movimiento Arts and Crafts.
Wright viajó a Europa en 1909, donde la interrupción de la vida cotidiana causada por la Primera Guerra Mundial provocó un vacío desorientador.
En los años 20 realizó pocos proyectos y muy irregulares; sin embargo, su arquitectura alcanzó una dimensión nacional e, incluso, internacional. Para lugares del sur de California diseñó varias casa de hormigón, siendo la primera y la más bella la llamada «La Miniatura», construida para la Sra. George Millard en Pasadena (1923). En la exuberante vegetación de un pequeño barranco, Wright creó un sombreado santuario de tres niveles. Por algún tiempo le había desaparecido la obsesión por el tejado. Cuando Edgar Kaufman Sr le encargó a Wright proyectar un chalet para los fines de semana en las afueras de Pittsburgh (1936-37), el arquitecto mostró afinidades con el estilo internacional, el lenguaje cúbico y abstracto que él había contribuido a inspirar. Construido fundamentalmente de hormigón reforzado, sus balcones superpuestos y encajonados surgen de un bloque de piedra vertical extraído de los alrededores. *«Fallingwater»* es una de las casas más famosas del mundo, debido a las espectaculares fotografías que muestran sus formas entrelazadas suspendidas sobre la cascada de Bear Run. Es un lugar de descanso original pero privado, situado en un sitio único.
Durante los años de la depresión de la década de los 30, Wright realizó los proyectos de una ciudad utópica, «la Ciudad Broadacre», y de viviendas unifamiliares que se podían construir pagando solamente 5.000 dólares. A estas viviendas las llamó «usonianas» y algunas de ellas, a pesar de su relativa modestia, eran muy elegantes. La que se construyó para las señoritas Goetsch y Winckler en Okemos, Michigan (1939), recuerda al Pabellón de Barcelona, diseñado por Mies van der Rohe diez años antes.
A pesar de las características propias del país en que nació y trabajó, la contribución de Wright a la arquitectura moderna debe medirse en una escala internacional. Fue el arquitecto más importante de su generación.

L

ARTE LATINOAMERICANO



Detalle del profeta Ezequiel, uno de los doce profetas que O Aleijadinho esculpió para la fachada de la iglesia del Bom Jesus de Matozinhos, en Cogonhas do Campo, Brasil; 1800-5.

EL término «latinoamericano» requiere una explicación y valoración. Durante los movimientos independientes de Centroamérica y Sudamérica a principios del siglo XIX, se incitó a la gente por razones políticas a considerarse «americanos». El deseo de romper los lazos con las viejas potencias coloniales, España y Portugal, hizo que se desecharan términos como Nueva España, aunque los lazos lingüísticos y culturales se siguen manteniendo empleando el término «latino». Para algunos éste sigue siendo un vocablo demasiado vago e insatisfactorio, y por eso se emplean también los adjetivos «iberoamericano» e «hispanoamericano».

En cualquier caso, la imprecisión de los términos radica en que no se tiene en cuenta a los habitantes indígenas y a los que sobreviven, por ejemplo, los mayas del Yucatán y Guatemala o los indios de habla quechua que viven en los Andes, por no hablar de la considerable población africana del Caribe y otras zonas de la América central y meridional. La denominación «indio americano» también depende completamente del Viejo Mundo, ya que deriva de un error geográfico y del nombre de uno de los primeros exploradores, Amerigo Vespucci (1454-1512), del que en 1503 se publicó la obra *Nuevo Mundo*, en la que narraba sus viajes. El término «América» aparece por primera vez en un mapa alemán del mundo entonces conocido realizado en 1507.

Ni la conciencia política ni la cultura de los nativos se extinguió de la noche a la mañana. La arquitectura autóctona en piedra —civil y religiosa— dejó de construirse, si bien las casas corrientes han seguido manteniendo la misma estructura. En cualquier caso, la pintura mural del siglo XVI soprendentemente aún refleja en ocasiones las convenciones estilísticas y la iconografía indígenas (piénsese en la iglesia de Ixmiquilpán o en el claustro de Cuauntinchán, donde en la Anunciación aparecen el Jaguar y el Águila). Durante el siglo XVI se seguían produciendo libros ilustrados (aunque el tener estos manuscritos rituales o genealógicos era castigado por la Inquisición), y hasta el siglo XVIII se siguieron realizando manuscritos en el deliberadamente arcaico Techiacoyán para acreditar posesiones de tierras. Los mayas, el único pueblo que poseía una escritura jeroglífica, adoptaron la escritura romana, en la que siguieron escribiendo su historia hasta el siglo XIX: en el fondo, hasta la actualidad.

Es importante plantear estos problemas porque nos ayudan a explicar por qué el término «latinoamericano» no corresponde totalmente a un tipo de homogeneidad cultural y porque nos explican los problemas de identidad en estas regiones durante el período posterior a la independencia, cuando se redescubrieron la cultura y la sociedad indias, volviéndose a considerar como un elemento esencial de la nueva identidad nacional.

Arte colonial.—En 1493, los hasta entonces desconocidos territorios de América fueron divididos por mandato papal a lo largo de la línea correspondiente a 370 leguas de latitud al oeste de las Isla Cabo Verde: las tierras al oeste de esta línea fueron para los españoles, mientras que las que estaban al este se dieron a los portugueses. El arte desarrollado en las regiones colonizadas por los españoles se diferencia del de las colonias portuguesas —en la actualidad Brasil— en dos aspectos fundamentales: ante todo, las culturas de España y Portugal en la época de la conquista eran muy distintas a pesar de las frecuentes influencias recíprocas, y dichas diferencias se agudizaron aún más en América; por otra parte, en las tierras colonizadas por los españoles había habido anteriormente culturas indígenas muy avanzadas —aztecas, mayas, incas— que conocían técnicas como la metalurgia, el labrado de la piedra y la pintura al fresco, y que además comprendían y se adaptaban con rapidez a las necesidades artísticas de los conquistadores. Los artesanos indígenas y mestizos (de raza mezclada) desempeñaron en Hispanoamérica un papel muy importante en el desarrollo de un estilo que se pudiera distinguir con facilidad de su equivalente europeo, mientras que el arte del Brasil colonial siempre se basó fundamentalmente en fuentes europeas.

Durante todo el período colonial la función más importante del arte fue estar al servicio de la iglesia, y entre las distintas artes, la arquitectura tuvo un papel más importante que la pintura y la escultura. Al principio la fácil conversión de los indios dependió del rápido establecimiento de lugares de culto, y durante el siglo XVI miles de pequeñas iglesias parecían graneros construidos para albergar a los neófitos. En algunas zonas, y muy especialmente en Méjico, se desarrolló una nueva forma arquitectónica llamada capilla abierta, consistente simplemente en un pequeño cobertizo normalmente abovedado bajo el cual estaban el altar y los oficiantes, abierto por una o varias partes para que los indios se reunieran a su alrededor a pleno sol y pudieran oír las oraciones y presenciar los rituales.

Sin embargo, una vez construidas las estructuras arquitectónicas se necesitaban pinturas y esculturas para ilustrar y reforzar las lecciones y sermones de los sacerdotes. Los primeros misioneros eran plenamente conscientes de la importancia de substituir la iconografía religiosa indígena por la cristiana y al principio la enorme demanda de obras de arte religiosas se satisfizo de dos maneras: mediante la importación desde Europa de grandes cantidades de imágenes religiosas, hechas apresurada y toscamente para el mercado americano especialmente; y mediante la creación de monasterios y escuelas en los que los artesanos indios aprendían los principios del arte figurativo europeo y las primeras nociones del simbolismo cristiano.

En Méjico y Perú, por ejemplo, durante el siglo XVI los monjes enseñaron a los indios a pintar al fresco porque era una manera barata y efectiva de imitar los detalles arquitectónicos e ilustrar, al mismo tiempo, historias cristianas. Estos frescos suelen inspirarse en cuadros europeos, y hay interesantes ejemplos en varias iglesias y monasterios como Actopán (Méjico), de la década de 1570, y Andahuaylillas (Perú), de c. 1600. En estos dos países la abundante creación de obras de arte cristianas es paralela a la superviviencia vigorosa de muchas tradiciones artísticas autóctonas. En Méjico se seguían produciendo libros ilustrados mucho después de la conquista, aunque modificados por el contacto con el arte europeo; en Perú se siguieron construyendo casas privadas a la manera tradicional de los incas, y el mestizo Guzmán Poma de Ayala ilustró su historia del Perú con dibujos que reflejan una mezcla de elementos europeos y de motivos e ideas indígenas (c. 1613).

Mientras tanto, a lo largo de todo el siglo XVI, numerosos artistas —especialmente pintores— de varios países europeos emigraron a Hispanoamérica. De Amberes era Simon Pereyns (fl. 1566-88), que se estableció en Méjico y se inspiró en grabados del norte de Europa para realizar su retablo de Huejotzingo (1586); también en Méjico las elegantes obras de Andrés de la Concha (fl. 1575-1612) y del Maestro de Santa Cecilia demuestran su formación sevillana. Varios italianos emigraron también a Sudamérica: Bernardo Bitti (1548-c. 1620) y Mateo Pérez de Alesio (1547-c. 1628) trabajaron en Perú y Angelino de Medoro, en

Colombia. En Tunja (Colombia), varias mansiones tienen ricos techos pintados al fresco entre 1590 y 1628, aproximadamente, que reflejan influencias francesas. En Quito (Ecuador) el dominico Pedro Bedón (c. 1556-1621) desarrolló un estilo de influencia italiana heredado de su maestro Bitti, mientras que los artesanos indios enseñados por los franciscanos pusieron las bases de una escuela pictórica de fuerte influencia flamenca.
Desde comienzos del siglo XVII los artesanos indios y mestizos empezaron a abrir talleres propios y se crearon gremios de artesanos. En los principales centros de Lima, Bogotá y Ciudad de Méjico dichos gremios tenían el monopolio y todos sus miembros tenían que ser de sangre europea. Al trabajar para patronos culturalmente orientados hacia Europa, los agremiados recibían los mejores encargos y se inspiraban en Europa para realizar sus obras, mientras que indios y mestizos producían obras de arte para un público que en origen ignoraba el Cristianismo y la iconografía cristiana, pudiéndose apartar mucho más, por tanto, de los modelos europeos.
Así, durante el siglo XVII, la distinción entre arte producido por y para la élite europea y arte producido por y para los indios es neta y absoluta. Surgen pintores, por ejemplo, que aunque han nacido en Sudamérica, buscan siempre inspiración en Europa: entre los ejemplos mejicanos cabe citar a Luis Juárez (fl. 1610-33), Baltasar de Echave Ibia y Alonso López de Herrera (1579-1648). La obra de este último muestra la influencia de cuadros de Zurbarán, también visible en obras realizadas en Lima (Perú). La influencia de Rubens, Murillo y Valdés Leal es evidente en pintores de finales del siglo XVII como el mejicano Cristóbal de Villalpando (1652-1714), sobre todo en sus importantes obras alegóricas realizadas para la Catedral de Ciudad de Méjico. Murillo también influyó en Sudamérica, especialmente en la obra del mestizo Miguel de Santiago (fl. en Quito, 1625-1706), cuyo estilo dulce y místico influye, a su vez, al pintor colombiano Gregorio Vázquez Ceballos (1638-1711).
En Perú, Diego Quispe Tito, pintor mestizo que nació en Cuzco y vivió a mediados del siglo XVII, contrariamente a lo habitual siguió el estilo manierista inspirándose en grabados flamencos, mientras que el resto de los artistas de Cuzco siguió direcciones distintas. La serie de cuadros *La procesión del Corpus* (Sta. Ana, Cuzco, c. 1660), por ejemplo, tiene una estructura espacial poco tradicional aunque nos da útiles informaciones sobre el papel de las imágenes religiosas en las procesiones. En general, en la escuela de Cuzco las figuras son rígidas y se ven frontalmente, los colores son vivos y a menudo se aplican dibujos decorativos realizados en pan de oro a sus vestimentas. En Bolivia aparecen importantes escuelas pictóricas en Sucre y Potosí, que desarrollan fundamentalmente modelos de la escuela de Cuzco. Melchor Pérez de Holguin (c. 1660-1724), por ejemplo, combinó con gran habilidad detalles de inspiración indígena y un sentido europeo de la profundidad y los contornos.
A pesar de la obvia dependencia de las escuelas metropolitanas de modelos europeos, todo el arte colonial se diferencia en mayor o menor medida del que en aquella época se estaba produciendo en Europa: inicialmente hay una simplificación tanto del estilo como del tema desarrollado, lo que deja un margen más amplio para la experimentación de nuevas formas menos tradicionales. Las copias repetidas de las obras de arte y de los grabados traídos de Europa llevan a una simplificación del estilo. Esto es especialmente evidente en las imágenes de culto de la Virgen y de Cristo que florecieron en toda Latinoamérica, y constituyeron un fenómeno al que se debe prestar atención. A una imagen tan original como el crucifijo en madera del siglo XVI conocido con el nombre de *El Cristo de los Temblores*, que se encuentra en la Catedral de Cuzco, se le atribuían poderes milagrosos: en este caso el cese de un terremoto; dicha imagen alcanzó gran renombre y fue copiada por otros artistas, de forma que su veneración se extendió a otras zonas. En muchos casos la imagen de culto en madera o piedra fue trasladada a lienzo o tabla, completada con cortinas, velas y flores que decoraban el altar. A estas copias a menudo también se les atribuían poderes milagrosos y se las copiaba a su vez; así su estilo se iba haciendo más uniforme y hierático, especialmente cuando al copiar se cambiaba el medio (por ejemplo, se pasaba de la pintura a la escultura). Esta pérdida de contornos se equilibraba elaborando una serie de elementos decorativos, con lo cual se producía un estilo bastante distinto del europeo.
El tema desarrollado se simplifica radicalmente en América:



La arquitectura de estilo plateresco del Convento de Acolmán, en Méjico; 1560.



sólo la Virgen, unos pocos santos favorecidos y escenas del nacimiento y la muerte de Cristo se representan con cierta regularidad durante los primeros años del período colonial, en parte porque los indios recién convertidos al cristianismo podían confundirse si había una excesiva cantidad de imágenes. Poco a poco se fueron introduciendo nuevos elementos en el lenguaje tradicional: la Virgen, por ejemplo, podía cambiar su habitual manto azul por una falda de plumas multicolores o por un sombrero de montar de la época, aunque su postura no cambia en absoluto, recordando a su prototipo europeo. En el siglo XVIII, en Sudamérica coros de arcángeles en magníficas vestimentas de la época y portando armas de fuego decoran numerosas iglesias: en dichas representaciones los artistas, buscando algo nuevo, inventaron un género sin precedentes en Europa inspirándose en los grabados de manuales de instrucción para mosqueteros.
Durante todo el período colonial las formas escultóricas más importantes que se realizaban son fachadas de iglesias y retablos, aunque los nombres de sus creadores raramente se conservan. En el siglo XVI predominaba el estilo plateresco, caracterizado por la profusión de caprichosos detalles decorativos que coronan las estructuras arquitectónicas, mientras que los nichos contienen estatuas relativamente simples y realistas. En Méjico, la fachada Acolmán (1560) es totalmente plateresca, mientras que el retablo de San Francisco, Mani (Yucatán), en el que se substituyen las columnas con rígidas cariátides planas mientras que las estatuas de los nichos siguen siendo tridimensionales, muestra la dirección de la evolución local. Otros ejempos son las fachadas de Tlamanalco (principios de la década de 1560), en la que aparecen motivos aztecas, y la de Yuririapundaro, una versión de Acolmán de finales de la década de 1560 muy interesante, aunque menos clásica.
Durante el siglo XVII se fueron decorando cada vez más las fachadas de las iglesias. En La Soledad, Oaxaca, Méjico (1689), aún se conservan numerosas estatuas, y comparando los relieves de las iglesias de los Agustinos de Ciudad

Tupac Amaru: detalle de La victoria de Sangarara, probablemente pintada por Tadeo Escalante (fl. 1802-32); es una de las últimas pinturas de la escuela colonial de Cuzco (Perú) que se han identificado; temple sobre piel de cabra.

de Méjico (1677-92) y los de las iglesias de Oaxaca, se observan las tendencias clasicistas de los primeros frente a la estilización de los segundos.
En Sudamérica, los primeros pórticos de iglesias son en general muy simples, aunque se conservan bellas esculturas de figuras en Quito y Lima. En Bolivia, hacia finales del siglo XVI, Cristóbal Hidalgo realizó un magnífico coro para la Catedral de Sucre (1592-99) inspirándose en grabados flamencos, y Gómez de Hernández de Galván (fl. 1572-1602) y Andrés Hernández (fl.. 1583-93) realizaron un altar policromado que aún permanece en la iglesia de La Merced (1583).
Durante el siglo XII, al igual que las fachadas de las iglesias, las estructuras arquitectónicas de los retablos se decoraron cada vez más; columnas salomónicas con sarmientos enroscados sostienen frisos poblados de figuras, ricamente dorados y policromados. También los interiores de las iglesias están cada vez más adornados, especialmente en Quito, donde varias iglesias se decoraron con estuco, blanco y dorado, esculpido.
Durante el siglo XVII Perú produjo gran cantidad de bellas esculturas en retablos, púlpitos y coros, tal como en la Catedral de Lima (1624-26), diseñadas y realizadas por Pedro de Noguera (1592-1655) —arquitecto además de escultor— con la ayuda de varios discípulos. En Lima, al igual que en Centroamérica, las esculturas de figuras, generalmente policromadas, presentan fuertes influencias del sevillano Martínez Montañés, e incluso en Cuzco la obra del indio Juan Tomás Tuyru Tupac muestra influencias sevillanas. En Quito Manuel Chili, conocido como Capiscara

(finales del siglo XVIII), destaca por la transparencia de la carne blanca de sus Cristos de largos miembros. Durante el siglo XVIII la estructura arquitectónica de retablos y fachadas de iglesias casi desapareció bajo un aluvión de detalles decorativos. En Méjico, buenos ejemplos de esto son la fachada de la Catedral de Zacatecas y la de la iglesia del Sagrario, en Ciudad de Méjico (1749), donde los fantásticos pilares esculpidos apenas se pueden distinguir de las estatuas que hay entre ellos. En el sur de Perú y Bolivia la riqueza de detalles decorativos de flora y fauna que aparecen en las fachadas de las iglesias y en retablos es muy característica; como ejemplo, citemos las fachadas de San Lorenzo, en Potosí; de San Pedro, en Zepita, y de la Catedral de Puno.
En Sudamérica la pintura religiosa es el género predominante durante todo el período colonial, aunque a partir de principios del siglo XVIII y hasta los movimientos de independencia, entre los mejicanos acomodados se extendió la costumbre de encargar sus retratos: así aparecen representados vicerreyes, obispos, generales del ejército y nobles damas enjoyadas. Los retratos de monjas resultan especialmente interesantes: a menudo son novicias a punto de entrar en la orden, como en la pintura de Sor María Ignacia de la Sangre, de José de Alcíbar (fl. 1715-1801), donde la seriedad en la expresión de la cara de la joven contrasta con sus lujosos ropajes. Miguel Cabrera (1695-1768) fue el artista mejicano más importante de esta época, y pintó tanto retratos como grandes lienzos para iglesias y conventos.
Los españoles fueron más rápidos que los portugueses en colonizar América: en efecto, hasta mediados del siglo XVI no se crearon verdaderas ciudades en Brasil, y se recuerdan muy pocos nombres de artistas que trabajaran en dicho siglo. Durante los siglos XVII y XVIII los principales centros artísticos fueron Bahía, Recife y Río de Janeiro (en la costa), y varias ciudades de la provincia de Minas Gerais (en el interior). La pintura brasileña, siempre pendiente de Europa para su inspiración, estuvo especialmente influida por la pintura holandesa en el siglo XVII y por la francesa a principios del siglo XIX. Al igual que en la América hispana, la mayor parte de la pintura del siglo XVII es de contenido religioso, aunque en el siglo XVIII son ya más frecuentes los retratos y los cuadros de batallas. Las imágenes de culto de Cristo y la Virgen eran muy veneradas, pero nunca inspiraron las bellas adaptaciones locales producidas, por ejemplo, por la escuela peruana de Cuzco.
A diferencia de las colonias españolas, exteriormente la arquitectura brasileña es relativamente austera, aunque la fachada de San Francisco en Bahía (siglo XVIII) es una excepción. Se construyen retablos cada vez más lujosos en el conjunto decorativo escultórico del interior de las iglesias. Como ejemplo podemos citar Sao Bento y el Carmen (en Río), en cuyos retablos trabajaron Luiz da Fonseca Rosa, Valentim da Fonseca e Silva y otros artistas desde mediados del siglo XVIII hasta 1856, y Sao Francisco (en Bahía), también del siglo XVIII, donde toda la decoración está dorada y no se distingue bien dónde termina el retablo y empieza el muro.
El artista más importante de la historia del arte colonial brasileño es el escultor Antonio Francisco Lisboa (1738-1814), un mulato llamado O Aleijadinho originario de Minas Gerais, cuya sensibilidad al poder dramático de la disposición del espacio tanto en su arquitectura como en su escultura no ha sido superada por ningún otro artista latinoamericano. De su vasta producción destaca la serie de doce formidables profetas del Antiguo Testamento realizados para la fachada de la iglesia del Bom Jesus, en Cogonhas do Campo, que dominan desde lo alto la escalinata monumental y el valle que se extiende a sus pies (1800-5).

Arte Postcolonial.—La lucha por la independencia de las colonias españolas de Centroamérica y Sudamérica (de 1810 a 1820) llevó a un siglo de turbulencias, pero no a un florecimiento cultural como el que siguió a la revolución mejicana de 1910. La iglesia conservó su poder, y aunque perdió su hegemonía en el arte, siguió encargando numerosas pinturas murales importantes.
Durante todo el siglo XIX Europa fue la meca cultural de la mayor parte de los escritores y artistas latinoamericanos. Pero había, sin embargo, débiles signos de una búsqueda de un arte americano. La historia americana se aceptó como tema adecuado para pintores académicos, con escenas tomadas no sólo de la época del descubrimiento del



Fachada de la iglesia jesuita de la Compañía de Cristo en Quito, Ecuador; siglo XVII.



Caricatura realizada por J. G. Posada del General Victoriano Huerta, representado como araña aplastando los huesos de sus víctimas; grabado a partir de una planta de zinc; 21,6 × 21,6 cm.; c. 1910. The University of Michigan Museum of Art, Ann Arbor, Michigan.



Pintura sobre corteza de árbol: un ejemplo de arte popular mejicano.

Nuevo Mundo y su posterior conquista, sino también de su historia nacional. Dos fuerzas trabajaron fundamentalmente por la independencia: las familias criollas que, aunque españolas, eran excluidas de los puestos de responsabilidad —reservados para españoles nacidos en España— y estaban resentidas contra la innecesaria presión fiscal impuesta por la condición colonial, y los indios y campesinos, la mayor parte de los cuales no poseían tierras propias.

La primera insurrección mejicana fue encabezada por el padre Hidalgo, un cura párroco que en 1810 disfrazó su deseo de independencia nacional como una cruzada para salvar a Nueva España del monstruo ateo Bonaparte (en aquella época España era un satélite de Francia). Le siguieron miles de indios, en favor de los cuales exigía la abolición del tributo que habían pagado desde la conquista y la reforma agraria. Al final, la independencia fue apoyada por los mejicanos, temerosos de sufrir hasta el último extremo las reformas liberales impuestas por España; esto marcó la pauta de una lucha entre fuerzas reaccionarias y liberales que duró todo el siglo.

En el campo del arte el nuevo poder de las familias criollas llevó a un florecimiento del retrato, normalmente al estilo de los de David o Ingres, aunque también se realizaron numerosos retratos de héroes de la liberación como Simón Bolívar y el peruano José de San Martín.

En la segunda mitad del siglo, el «indianismo» empezó a tener gran éxito. En 1889 el pabellón nacional de Méjico de la Feria Mundial de París era una «restauración de un templo azteca... coronado por extrañas y misteriosas estatuas de reyes y divinidades». El dictador mejicano Porfirio Díaz, que estuvo en el poder durante casi treinta años (hasta 1910), dirigió la atención cultural de su país de nuevo hacia el Viejo Mundo; de todas formas, a fines del siglo pasado numerosos paisajistas, sobre todo de Lima y Méjico, empezaron a centrar su atención en su propio país y forjaron un estilo particular independiente del impresionismo.

La Real Academia de San Carlos fue fundada en Ciudad de Méjico en 1785, y dependía económicamente de la Real Academia de Madrid, y de España a la hora de buscar directores artísticos para sus departamentos. Creada para potenciar el desarrollo y refinamiento del arte mejicano, patrocinó una recuperación del gusto neoclásico en arquitectura y pintura, herencia cultural que sobrevivió al proceso de independencia, tras el cual fue rebautizada con el nombre de Academia Nacional de San Carlos.

Durante el siglo XIX la pintura fue predominantemente académica, salvo una o dos excepciones como el autodidacta Francisco Eduardo Tresguerras (1759-1833), que nació en Guanajuato, al oeste de Méjico. Arquitecto, pintor mural, poeta y músico, Tresguerras reconstruyó la iglesia de El Carmen de Celaya (Guanajuato) en estilo neoclásico y la decoró con frescos que representaban escenas y paisajes de un realismo delicado y poco usual.

La pintura mural presenció un renacimiento durante la segunda mitad del siglo, especialmente gracias a la fructífera rivalidad entre Cordero y Clavé. Juan Cordero (1824-84) estudió en la Academia de San Carlos y más tarde, de forma independiente en Europa, donde pintó los cuadros *Colón ante los Reyes Católicos* (1850) y *El redentor y la mujer adúltera* (1853), con los que alcanzó una fama instantánea cuando se expusieron en la Academia en 1854. Resentido contra el director de la Academia, el inmigrado catalán Peregrín Clavé, Cordero comenzó una serie de grandes pinturas murales para demostrar su superioridad, entre las que destacan la famosa bóveda de Santa Teresa y San Fernando en Ciudad de Méjico. Realizadas al temple, medio considerado poco elegante por Clavé en comparación con la pintura al óleo, son pinturas vigorosas y de colores vivos que mezclan la carne dura y suave del neoclasicismo con los exuberantes cielos rococó. En 1872 pintó *El triunfo de la ciencia y del trabajo sobre la ignorancia y la pereza* para la escalera de la Escuela Preparatoria Nacional (un instituto de enseñanza superior, que primero había sido el Real Colegio de San Ildefonso) apoyando un programa educativo positivista frente a uno dominado por la iglesia. La pintura se destruyó en 1900, pero fue un importante precedente para los muralistas revolucionarios del siglo XX. Santiago Rebull (ob. 1902), un «ingrista tardío», fue durante



Detalle de la fachada del Teatro de los Insurgentes, Ciudad de Méjico, pintada por Diego Rivera en 1953 y cubierta posteriormente con mosaicos: el igualador de la economía tomando de los ricos y dando a los pobres.

poco tiempo director de la Academia tras la revolución de 1860 del indio zapoteca Juárez. El emperador Maximiliano (1864-67) le encargó realizar los paneles murales del Castillo de Chapultepec. Su lienzo más famoso es *La muerte de Marat* (1875). José María Velasco (1840-1912) fue el mejor paisajista de este período, que pintó numerosas escenas campestres de los alrededores y el sur de Ciudad de Méjico, incluida una vista panorámica del *Valle de Méjico*.

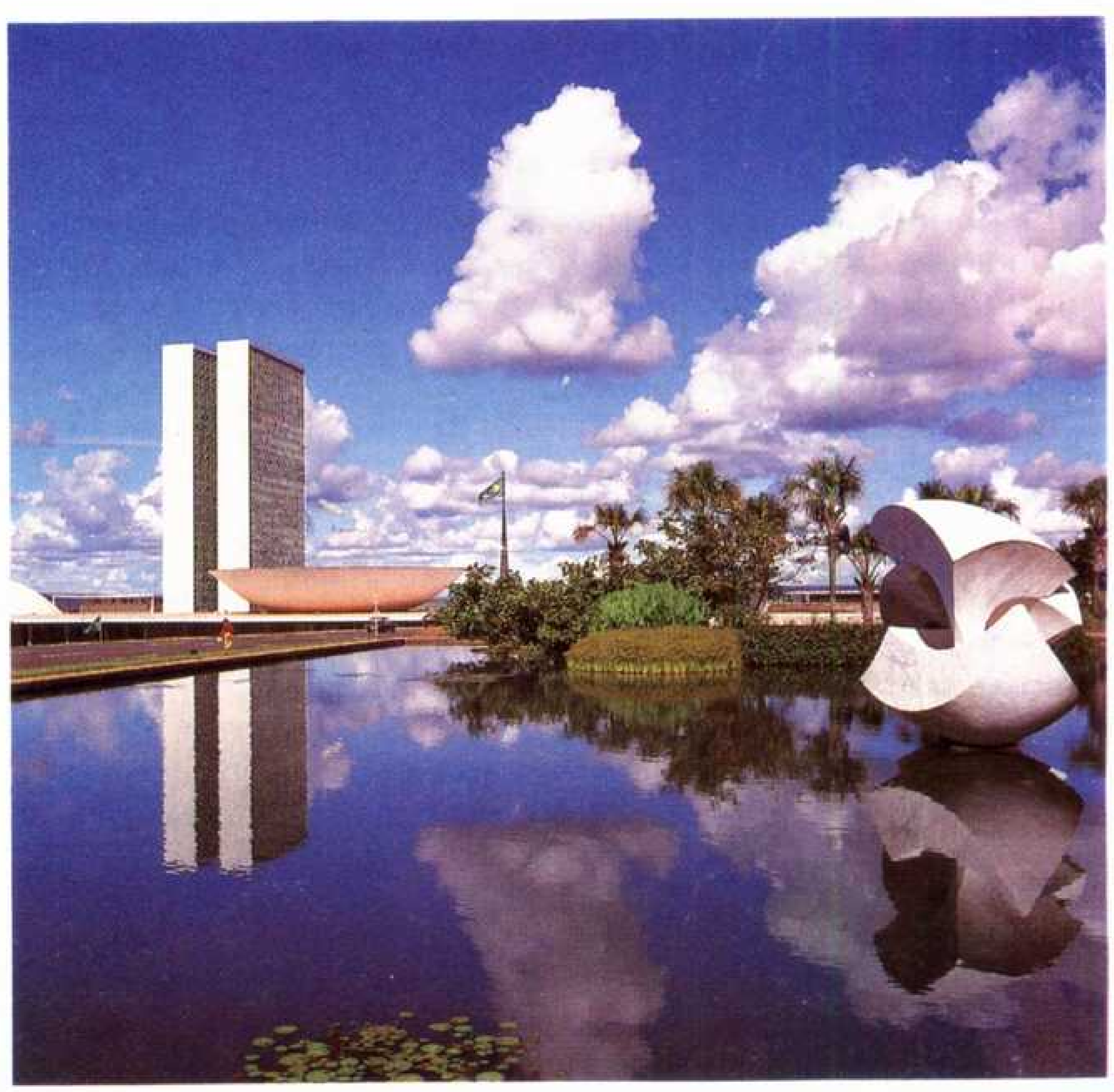
La escultura más importante de este período es el monumento a Cuauhtémoc, el último rey azteca, en Ciudad de Méjico. Se construyó entre 1878 y 1887, y los autores fueron Francisco Jiménez (arquitecto-ingeniero), Miguel Noreña, que esculpió la estatua, y Enrique Guerra, que hizo los bajorrelieves del basamento.

En Latinoamérica el siglo XX, al igual que en Europa, ha estado marcado por la reacción contra la pintura académica. Los artistas han buscado inspiración cada vez más en las fuente populares y primitivas y en los movimientos vanguardistas europeos. A causa de la riqueza del arte y las tradiciones populares latinoamericanas y de su importancia para el renacimiento del mural post revolucionario en Méjico, este tema será tratado en un apartado propio.

El arte popular.—La denominación de «arte popular» abarca distintos tipos de objetos y pinturas, desde las ingenuas copias de la Virgen o de Cristo hasta el bello diseño geométrico de los objetos de cerámica y de los tejidos que en Méjico, Perú, Bolivia y Colombia siguen reflejando la antigua tradición autóctona americana. El arte popular ha estado muy apegado a las formas tradicionales, aunque se haya adaptado a nuevos medios o imágenes. Probablemente constituye la primera cultura genuinamente mestiza, y por eso, objetos como los ex votos de estaño brillantemente coloreados —ofrecidos por fieles agradecidos a santos benéficos y dispuestos en sus urnas— eran admirados por los artistas del siglo XX que buscaban las raíces de su cultura nacional. Esta tradición se remonta a los comienzos de la época colonial. También son imposibles de fechar —aunque la mayoría de los ejemplos que nos han llegado son de finales del siglo XIX o de principios del XX— las pinturas murales que decoran las paredes de miles de pequeños establecimientos comerciales: carnicerías, tiendas, restaurantes, pulquerías (comercios en los que se vende la bebida indígena llamada pulque), etc. En estas pinturas se representan deportes populares, pasatiempos, leyendas (temas tomados del arte academicista oficial del siglo XIX)

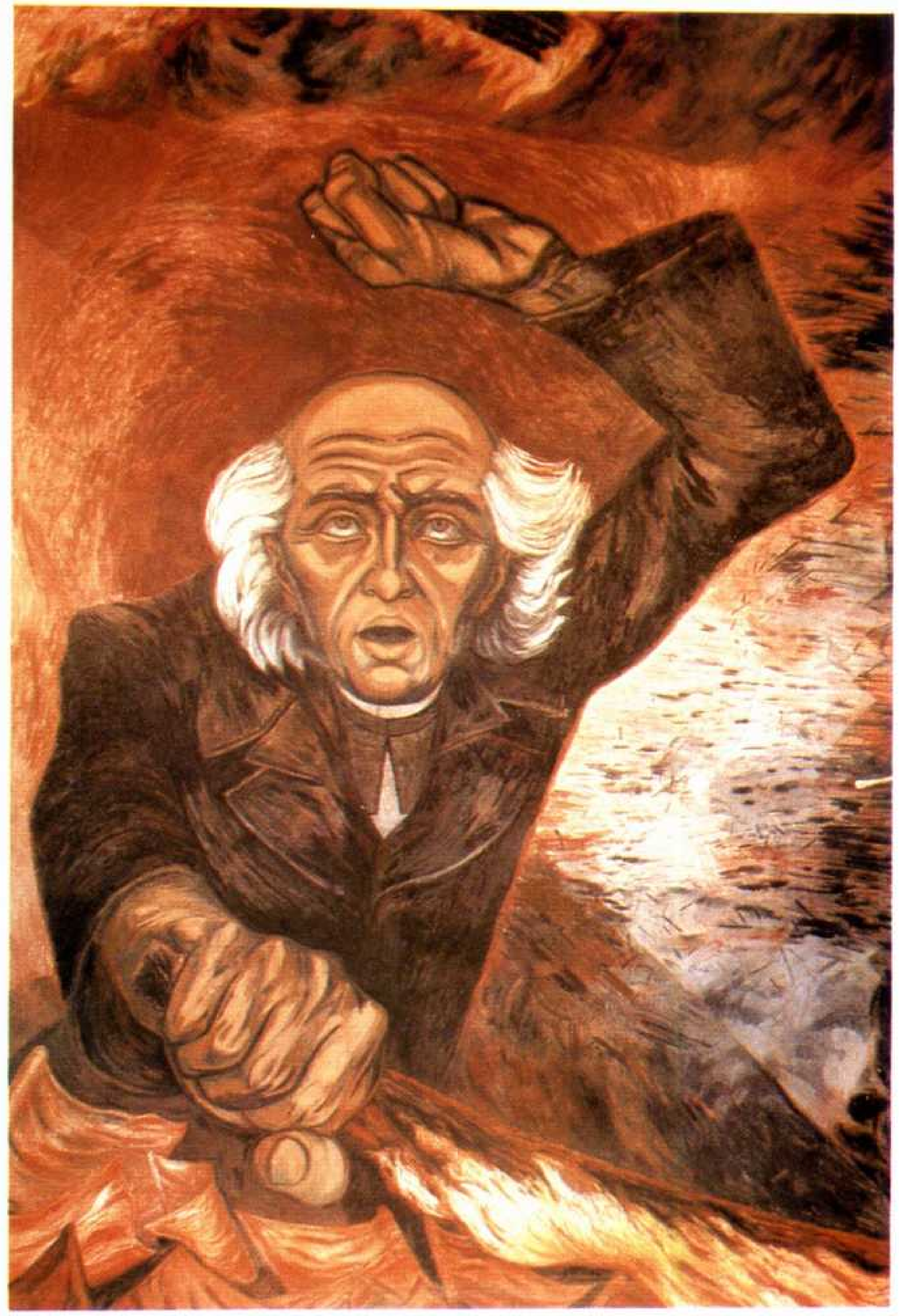
y figuras en paisajes cuya perspectiva y marcados contornos recuerdan a los primeros manuscritos indios realizados poco después de la conquista. Particularmente popular en las carnicerías era la imagen del «mundo al revés», muy familiar en Europa y América, que muestra al carnicero ensartado como un buey y al buey sonriendo a su lado con un cuchillo de carnicero en la mano. El arte y las tradiciones populares son a menudo anónimos, aunque no siempre: el doctor Atl habla del ceramista Zacarías Jimón, y Jean Charlot describió la admiración que los muralistas revolucionarios sentían por los artesanos humildes e inspirados como el tejedor de sarape León Venado, de Texcoco, o el maestro ceramista Amaco Galván, de Tonala. La producción de periódicos populares y satíricos alcanzó su momento culminante hacia 1880 con el editor Antonio Vanegas Arroyo, que publicó con gran éxito octavillas, corridos, cuentos para niños, recetas y revistas de modas y satíricas. Entre los periodistas-dibujantes que trabajaban para él destacó José Guadalupe Posada (1851-1913), un mestizo autodidacta cuyos grabados aparecieron en las nuevas publicaciones sensacionalistas («El hombre que se come a sus hijos») o en sátiras contra Díaz. Usando a menudo la calavera tradicional para representar a su anti-héroe, Posada corta sus dibujos para contar rápidamente una historia, de forma que resulte inteligible para un vasto público iletrado. Sus simples pero expresivas imágenes fueron admiradas por los muralistas revolucionarios que buscaban alternativas a un arte académico elitista y moribundo e incluso al modernismo europeo.

Arte latinoamericano del siglo XX.—El arte latinoamericano de este siglo está dominado por Méjico; en efecto, al menos en pintura, se manifiestan en este país dos de los aspectos más importantes de la cultura latinoamericana moderna: un interés tanto político como cultural por las civilizaciones antiguas y la vida actual de sus habitantes autóctonos, intentando revivir las formas indígenas (indianismo o indigenismo), y un intenso interés por el papel social del artista. En toda Latinoamérica los artistas e intelectuales han estado en la vanguardia de la lucha política y en muchos países han sido miembros fundadores y de la ejecutiva de partidos socialistas y comunistas. Muchos artistas han opinado que el arte debe desempeñar un papel directo y público; en Méjico, con la protección estatal reemplazando a la de la iglesia y a falta de un mercado artístico, era lógico que, con gobiernos que les apoyaran, eligieran los muros de los edificios públicos para representar su arte.
La revolución de 1910 y los once años siguientes de guerra civil agudizaron los ideales artísticos y forjaron un nacionalismo cultural inevitablemente más fuerte en Méjico que en otras zonas. En 1921, José Vasconcelos, Secretario de Educación del nuevo gobierno, encargó a Diego Rivera (1886-1957) y a otros jóvenes pintores mejicanos la decoración de los muros de la Escuela Preparatoria Nacional. Entre ellos estaban Ramón Alva de la Canal, Fernando Leal, Fermín Revueltas, Jean Charlot, Amado de la Cueva, Carlos Orozco Romero, Emilio García Cahero, David Alfaro Siqueiros y José Clemente Orozco. Rivera empezó por pintar una alegoría humana en el Auditorio titulada *La creación*; los otros realizaron sus obras en las escaleras y en los patios. Se inspiraron en su propio país, pasando por alto los años del arte académico de mala calidad para fijarse en los frescos del siglo XVI del monasterio de Actopán, en las pinturas de las pulquerías, en los grabados satíricos y populares del siglo XIX y, raras veces, incluso en los grandes murales del Renacimiento italiano. Jean Charlot (1898) utilizó a Uccello (1397-1475) como modelo para su escena de la conquista *Matanza en el Gran Templo*; Siqueiros (1898-1974) se fijó en Masaccio (1401-1428) para realizar sus *Elementos*. Los planos simplificados y los perfiles expresivos de *La creación* de Rivera, una síntesis del cubismo y Giotto, ejercieron una gran influencia. Pero, sobre todo, ellos deseaban «acercarse a las obras de los antiguos creadores de nuestros valores» (Siqueiros). «Podría decirle muchas cosas sobre los progresos que un pintor, un escultor, un artista puede hacer observando, analizando y estudiando el arte maya, azteca o tolteca, ninguno de los cuales es inferior, en mi opinión, a cualquier otro arte» (Rivera, 1921). Rivera intentó incluso redescubrir las antiguas técnicas indígenas de preparar y aplicar pigmentos. Orozco, por el contrario, creó un estilo completamente distinto del de Rivera, con pinturas oscuras, contornos marcados y pesados y formas expresionistas dramáticas y arrebatadoras.
La Escuela Preparatoria Nacional ofreció a los muralistas la oportunidad de llevar a la práctica el ideal de trabajo común, ideal alentado por su mentor, el Dr. Atl (Gerardo Murillo), revolucionario y pintor de paisajes que en su breve reinado como director bajo Carranza (1914) intentó convertir la Academia en un «taller popular». Tras varios años de defender sus muros contra los estudiantes escépticos y hostiles, los muralistas terminaron por ser expulsados en 1924. Pero el movimiento de los muralistas tuvo cada vez más fuerza, aferrado a los tres tópicos —que a menudo se entremezclaban— del indianismo, la historia de Méjico y el marxismo. El complejo fenómeno del indigenismo probablemente ha sido explotado con más éxito en la literatura que en la pintura latinoamericanas. Con demasiada frecuencia, en las artes visuales se convirtió en un arcaísmo formal o fue un elemento puramente decorativo y simbólico, como los símbolos, aztecas empleados por



Cámara de Diputados y oficinas administrativas de Brasilia, diseñadas por Oscar Niemeyer y construidas en los años 60.

Juan O'Gorman en su mosaico para la Biblioteca de la Universidad Nacional de los años 1940; Orozco fue el único pintor que rechazó el indianismo.
Los primeros murales eran a menudo inconsistentes e incluso contradictorios en su actitud hacia la historia mejicana: la Conquista, la cristianización, elementos de la cultura india y decimonónica y la reciente revolución estaban abiertos a distintas interpretaciones y las recibían. Rivera radicalizó su postura con respecto a la Conquista, y su Cortés es una figura tremendamente brutal; Orozco mantuvo posturas mucho más ambiguas.
Los tres muralistas principales fueron Rivera, Orozco y Siqueiros. Tanto Rivera como Orozco realizaron grandes murales fuera de Méjico, más concretamente en los Estados Unidos, donde ejercieron una gran influencia sobre los artistas de los años 30 y 40. Tras la Escuela Preparatoria Nacional, Rivera realizó el proyecto de decoración del patio del Ministerio de Educación (1923-28), consistente en una serie de 168 paneles pintados al fresco en tres pisos y en escaleras en que se representan escenas de la vida diaria y del trabajo, las fiestas y la Revolución. Antes de completar el ciclo, Rivera visitó Moscú y volvió con un método dialéctico más agudo y un mayor compromiso con la lucha de clases reflejado en sus pinturas, empezando incluso a emplear las armas satíricas del caricaturista. En *La noche de los pobres,* los indios de piel oscura y ropas blancas contrastan con los pálidos capitalistas de *La noche de los ricos* (1923-28; Secretaría de Educación Pública, Ciudad de Méjico). La Escuela de Agricultura de Chapingo (1925-27) trata el tema de la reforma agraria; en la capilla, Rivera pintó frescos simbólicos de la abundancia, incluyendo los héroes de la revolución (ya muertos) Zapata y Montanos, de cuyos cuerpos brotan girasoles. Los frescos del Palacio Nacional (1929-35) nos dan un panorama completo de la historia mejicana desde un punto de vista dialéctico, tomando al menos su estructura narrativa de los libros ilustrados indígenas. A la derecha está representada la América precolombina, posteriormente se pasa a la Conquista, la Inquisición, la esclavitud de los indios, el período colonial, la lucha por la independencia nacional, terminando con una visión del futuro triunfo del socialismo sobre el capitalismo (representado frecuentemente por los Estados Unidos). Rivera fue un pintor muy prolífico; otras obras aún no citadas son el *Palacio de las Cortes de Cuernavaca* (1930), *El sueño del domingo en el Parque de la Alameda* (1947-48) en el Hotel del Prado, en Ciudad de Méjico, que incluye un autorretrato como niño junto a Posada, y un mural para el Institute of Arts de Detroit, en los Estados Unidos (1932). Sus murales son didácticos y se sirven de un realismo preciso y de un cromatismo intenso que reflejan la gran versatilidad del pintor.
José Clemente Orozco (1883-1949) fue testigo de la violencia de la revolución y la guerra civil; era incapaz del optimismo político de Rivera, aunque creía en el mural como «la forma más alta, más lógica, más pura y más fuerte de pintura». Desechando el marxismo, el indianismo y la idea en sí de un arte «nacional», Orozco muestra en sus obras un humanismo irónico junto a un anticlericalismo convencido. Entre sus obras principales está *Prometeo* (1930), para el Pomona College de California, y los murales del Palacio del Gobernador (1937) y del Hospicio Cabañas (1938-39), en Guadalajara. *Hidalgo*, un mural del Palacio del Gobernador, es característicamente paradójico: la poderosa imagen del cura que encabezó la insurrección de 1810 enciende la antorcha de la revolución, pero da la impresión de provocar una disputa fraternal más que un movimiento de liberación.



Detalle de un mural del Palacio del Gobernador, Guadalajara, Méjico, pintado por Orozco en 1937: el Padre Miguel Hidalgo y Costilla levanta la antorcha de la rebelión contra España en 1810.

Otros muralistas importantes.—David Alfaro Siqueiros (1896-1972) fue el muralista políticamente más activo. En 1921 publicó un importante manifiesto: *Tres llamamientos de orientación adecuada a pintores y escultores de la nueva generación americana* (Vida Americana, Barcelona). De 1923 a 1930 trabajó activamente como líder sindical. Al regresar del exilio en 1939 pintó el *Retrato de un burgués* con José Renau, Antonio Pujol y Luis Arenal. En 1945 pintó *La nueva democracia* y tres paneles sobre el tema de *Cuauhtemoc* para el Palacio de Bellas Artes de Ciudad de Méjico. En sus murales oscila entre una alegoría elaborada y escenas más sencillas y dramáticas.
El Auditorio Siqueiros, que se comenzó a construir en 1964, fue edificado especialmente para el mural gigante titulado *La marcha de la humanidad.* Siqueiros defendía el empleo de la tecnología moderna en los murales, y experimentó con pintura plástica y rociadora. Cada vez su estilo se fue simplificando más, empleando fuertes contornos negros para sus figuras.
Rufino Tamayo (1899-) pertenece a la generación de los

muralistas, pero desarrolla el tema indio con un estilo más formal y abstracto. El individualismo de los pintores jóvenes mejicanos dificulta su clasificación en grupos o movimientos, aunque en todos se observa una notable influencia del dadaísmo y el surrealismo. Entre los más interesantes cabe citar a Pedro Coronel (1922-), Enrique Echevarría (1923-), José Luis Cuevas (1933-) y Alberto Gironella (1929-).
Latinoamérica ha ido atrayendo cada vez más la atención de poetas y pintores vanguardistas europeos. El indianismo concidió con el nuevo gusto occidental por el arte «primitivo», y el Nuevo Mundo ofreció un terreno muy rico para los artistas que buscaban formas expresivas fuera de la anticuada tradición clásica europea. En segundo lugar, ha atraído a los artistas izquierdistas que buscaban un modelo para un público, rechazando el arte elitista. El surrealismo, en particular, encontró numerosas afinidades naturales con América. En 1940 se celebró en Ciudad de Méjico la Exposición Surrealista Internacional; Rivera y su mujer, Frida Kahlo (1910-54), que pintó cuadros intimistas, imaginativos y ensoñadores, expusieron sus obras junto con el gran fotógrado Manuel Alvarez Bravo (1905-) y el guatemalteco Carlos Mérida (1893-). En los años 30 y 40 se formaron grupos surrealistas en Chile («Mandrágora»), Argentina, Perú y la Martinica. Justo antes de la Segunda Guerra Mundial la pintura surrealista europea recibió una transfusión de sangre nueva procedente de las Américas a través de Roberto Sebastián Matta Echaurren (Santiago de Chile, 1912-) y Wifredo Lam (Sagua La Grande, Cuba, 1902-). Lam se unió a los surrealistas en 1939 y fue el primero en traducir el interés surrealista por el primitivismo y la magia en sorprendentes imágenes totémicas de gran influencia africana.
Fuera de Méjico, en general, ha habido bastante internacionalismo en el campo de la pintura, la escultura y la arquitectura y una apertura cada vez mayor al arte abstracto, aunque ha seguido habiendo importantes muralistas como Candidos Portinari (1903-) en Brasil, y una interesante explosión de actividad mural bajo el gobierno socialista de Allende en el Chile de principios de la década de los 70, influida por Siqueiros. Pedro Figari (1861-1938) fue el representante más importante de la escuela argentina del Río de la Plata: era un pintor de escenas locales intimistas y un gran colorista. Joaquín Torres García (1874-1948) nació en Uruguay y pasó varios años en París; sus pinturas reflejan un profundo individualismo y afinidades con Joseph Cornell o Max Ernst en su disposición taxonómica de símbolos. Fernando Botero (Medellín, Colombia, 1932-) también es un pintor muy personal cuyos retratos grotescos y marchitos siguen la tradición de Grosz y Otto Dix.
En el campo de la arquitectura, desde comienzos del siglo XIX se observa una mayor simplicidad técnica, y a las exuberantes formas tradicionales empiezan a sustituirles una arquitectura inspirada en modelos académicos. En Brasil, donde se han producido los ejemplos arquitectónicos más interesantes, hay dos tendencias fundamentales: ante todo la herencia portuguesa, y en segundo lugar otra que empezó a tener pujanza a partir de 1822, un neoclasicismo de inspiración francesa más sofisticado. «Empieza a aparecer un estilo que refleja la rígida y severa estructura social de la época, la supremacía del hombre, la marginación casi oriental de la mujer y la explotación del negro y el indio».
En este siglo ha habido un largo y fructífero intercambio con el modernismo europeo, que empezó con la «Semana del Arte Moderno» de São Paulo (1922). Tras la revolución de 1930 hubo un nuevo ímpetu constructivo, y Le Corbusier fue a Brasil en 1935 a diseñar el nuevo Ministerio de Educación y una *Cité Universitaire*. Influyó sobre un grupo de arquitectos encabezados por Lucio Costa, y entre los que se encontraban Carlos Leao, Jorge Moreira, Alfonso Eduardo Reidy, Oscar Niemeyer y Ernani Vasconcelos. Con la inauguración y construcción de la capital, Brasilia, a partir de 1960, Lucio Costa y Oscar Niemeyer —y, en general, la arquitectura contemporánea brasileña— han ejercido gran influencia en todo el mundo. Más idiosincrásica en términos de modernidad, aunque efectiva desde el punto de vista dramático y funcional, es la arquitectura de los dos edificios principales de Ciudad de Méjico, realizados por Pedro Ramírez Vázquez y Rafael Mijares: el Museo de Antropología y el Estadio Azteca.

Para mayor información:

Charlot, J.: *The Mexican Mural Renaissance, 1920-25,* New Haven (1963). Edwards, E.: *Painted Walls of Mexico,* Austin (1966). Franco, J.: *The Modern Culture of Latin America: Society and the Artist,* Londres (1967). Rodríguez, A. (trad. Corby M.): *A History of Mexican Mural Painting,* Londres (1969). Castedo, Leopoldo: *Historia del arte y de la arquitectura latinoamericana* (Pomaire, Santiago de Chile, 1970). López Churruca, Osvaldo: *Artes plásticas de Latinoamérica* (Santillana, Madrid, 1968). Sala, Miguel: *Historia del arte hispanoamericano* (Labor, Barcelona, 1958). Bayón, Damián: *Aventura plástica de Hispanoamérica* (Fondo de Cultura Económica, México, 1974). *Artistas contemporáneos de América Latina* (Ediciones del Serbal, Buenos Aires, 1962).

LI

ARTE AMERICANO MODERNO



Los habitantes del acantilado, de George Bellows; óleo sobre lienzo; 1 × 1,05 m.; 1913. Los Angeles County Museum of Art, Los Angeles.

DURANTE muchos años los estudiantes de arte americano moderno han dado por supuesto con demasiada facilidad que estos artistas estaban aislados de Europa, dando una importancia excesiva a la existencia de tradiciones autóctonas de carácter vernáculo en contraposición a las antiguas tradiciones visuales y al sentido del arte de Europa. El tema es complejo, y es difícil de conseguir una visión equilibrada. Dicha visión debería tener en cuenta las virtudes especiales del arte americano —especialmente su energía y capacidad de innovación— además de su persistente provincianismo, al menos hasta 1945. Al mismo tiempo, la deuda americana con Europa —especialmente la recuperación del espíritu cosmopolita de la época del Armory Show (1913)— tiene una doble importancia, pues, por una parte, es más evidente en estos últimos años que el arte americano moderno de principios del siglo XX no se podía desarrollar en un vacío cultural o florecer basándose simplemente en una autocomplacencia. Entre 1908 y 1913 en los Estados Unidos se consiguieron unir las fuerzas contrapuestas de la vanguardia artística europea y un realismo autóctono menos exigente, antes irreconciliables.

La Armory Show, que oficialmente se llamó Exposición Internacional de Arte Moderno, fue una exposición de pinturas y esculturas que se celebró desde el 17 de febrero al 15 de marzo de 1913 en la Armería (Armory) del Regimiento número 69, en la ciudad de Nueva York. Esta exposición fue un acontecimiento fundamental en el desarrollo del arte norteamericano. Su organizadora fue la Asociación de Pintores y Escultores Americanos, que la concibió como una selección de obras representativas ejecutadas únicamente por artistas de los Estados Unidos, miembros de la Academia Nacional de Diseño y de la Escuela de Ashcan, más avanzada, y del grupo de Los Ocho. Pero la elección de Arthur B. Davies como presidente de aquella asociación cambió este propósito inicial. Davies era miembro de Los Ocho y autor de pinturas agradables de tinte romántico que gozaban del aprecio y respeto del mundo artístico tradicional de Norteamérica. Pero, además de eso, era una persona de gustos amplios y muy avanzados, capaz de apreciar cualquier tendencia del arte, por muy radical que fuera y por alejada que estuviera de su estilo. En aquel momento, era muy consciente de la evolución artística que se había experimentado en Europa. Ayudado por Walt Kuhn y Walter Pach, Davies invirtió un año (buena parte de él en Europa) reuniendo una colección a la que más tarde se calificó de «heraldo de la anarquía universal».

En Nueva York, Chicago y en Boston, ciudades en las que se celebró la exposición en orden sucesivo, las 1.600 obras, poco más o menos, que se exhibieron en ella fueron objeto de la contemplación de unos 300.000 espectadores. De aquellas obras, la tercera parte aproximadamente eran europeas, y la atención de todos se centró en ellas.

La selección constituía casi una historia del «modernismo» europeo. Comenzaba con Jean-Auguste-Dominique Ingres y Eugène Delacroix, y en ella se veían obras de los impresionistas, los simbolistas, los postimpresionistas, los fauves y los cubistas. Aunque la sección de escultura fuera bastante floja, hubiera una escasa representación de los expresionistas y los futuristas estuvieran ausentes, el arte avanzado europeo se expuso allí por primera vez al público norteamericano. En contraste, el arte de aquel país se vio disminuido.

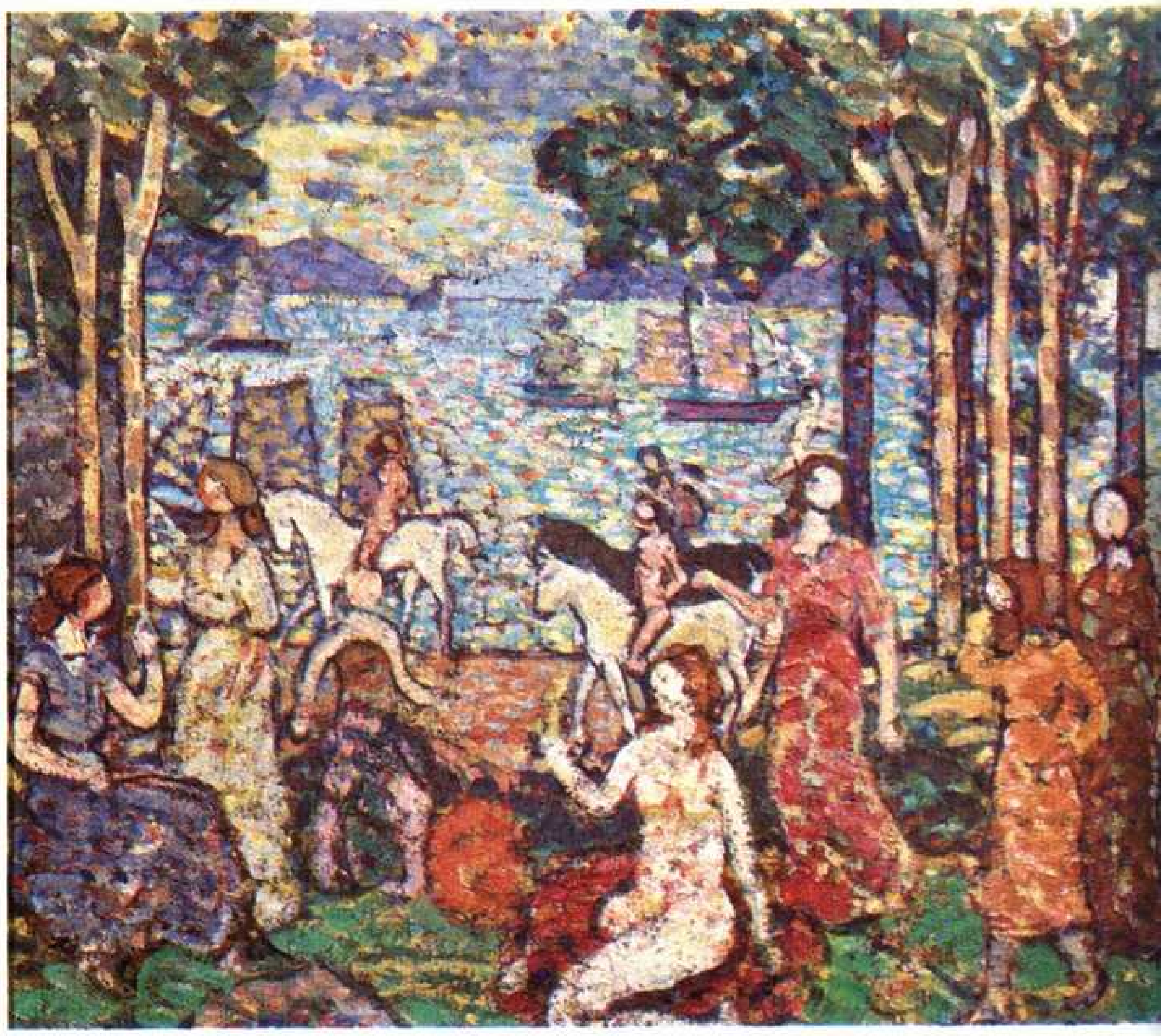
Las reacciones que despertó la exposición fueron heterogéneas. La pintura cubista de Marcel Duchamp *Desnudo descendiendo una escalera* se describió en términos populares como «una explosión en una fábrica de tablas». Henri Matisse, Constantin Brâncuşi y Walter Pach corrieron peor suerte: los estudiantes de arte de Chicago los ahorcaron en efigie. Pero la exposición fue la base de muchas e importantes colecciones privadas de Norteamérica y, por su parte, el Museo de Arte Metropolitano de Nueva York compró la primera obra de Cézanne que poseyó un museo de los Estados Unidos.

Para el arte norteamericano, la exposición tuvo resultados más difíciles de calibrar. Stuart Davis, que estudió con Robert Henri, mentor de la Escuela de Ashcan, expresa una reacción típica entre los artistas: «La Armory Show fue una tremenda sacudida para mí... La mayor influencia individual que he experimentado en mi obra. Todo lo que hice inmediatamente a continuación se esforzaba en incorporar las ideas de la Armory Show en mi obra». Los artistas Joseph Stella, John Marin, Georgia O'Keeffe, Stuart Davis y Arthur Dove se sintieron estimulados por la Armory Show para continuar su dirección de vanguardia. Pero la pintura norteamericana en general continuó, sin embargo, estando dominada por los realistas, la Escuela de Ashcan y sus sucesores, la escuela Escena Americana y el realismo social hasta unos treinta años después.

En el último cambio de siglo el arte americano que aparecía en exposiciones y publicaciones era predominantemente académico. El arte y la literatura imitaban las gracias de la «gentil tradición», que en pintura y escultura tomó la forma de versiones atenuadas de estilos europeos anticuados: una mezcla de idealismo americano, impresionismo francés, la estética de Whistler y la pincelada vigorosa de Sargent. Este tipo de pintura combinaba una gran falta de realismo social, un género cortés y un esteticismo atenuado. A menudo se pintaba la ciudad, los paisajistas representaban siempre una naturaleza idílica y la pintura y escultura históricas reflejaban los sueños y profundos valores de la Edad Dorada. Se daba por supuesto que la cultura era algo derivado de la Europa de las grandes épocas. Durante los últimos años del siglo XIX la actitud historicista hacia las *beaux-arts* en su sentido más amplio dominó a tres generaciones que realizaron sus estudios en el extranjero, en los talleres más conservadores de Munich, Düsseldorf, París y Londres. Hacia 1905 esta tendencia academicista fue atacada por un grupo de jóvenes pintores realistas, encabezados por el artista de Philadelphia Robert Henri (1865-1929). Rebelándose contra el pomposo academicismo europeo y sus anticuadas mitologías, ellos se inspiraban en la vida de las grandes urbes modernas, que reflejaron en sus pinturas con una nueva energía, un humor y una conciencia social ausentes en las sosas obras academicistas de este período. En 1886, el crítico literario William Dean Howells había profetizado el surgimiento de un «arte democrático» y específicamente americano, capaz de reflejar las víctimas urbanas de la industrialización con un espíritu más humano. Howells propuso acabar con la charada de la gentil tradición y pidió un arte más rebelde que «afrontara el mundo de cada día y captara el encanto de su rostro cansado por el trabajo, preocupado, valiente y amable».

El primer grupo de artistas americanos que propugnó un nuevo «arte democrático» y la exploración de la vida cotidiana de la gente corriente en las grandes ciudades llegó a conocerse como el grupo de Los Ocho o, en un sentido más amplio y haciendo referencia a sus humildes contenidos, como la *Ashcan School* (Escuela del Basurero). Encabezado por Robert Henri, este grupo estaba plenamente convencido de que la pintura tiene que reflejar el compromiso del artista con la vida en sí más que con un sucedáneo pictórico bello, pero irreal. Aunque sus pinturas

reflejan un corte brusco con el academicismo, el nuevo camino emprendido por Los Ocho se centra más en el contenido que en el estilo. Sus cuadros no son más avanzados que la pintura francesa preimpresionista y carecen de sofisticación formal, con lo que no cambiaron el curso del arte americano, pero consiguieron al menos desacreditar y acabar con la supremacía de la Academia Nacional, abriendo las puertas del arte a la vida contemporánea.
El grupo de artistas progresistas encabezados por Henri hizo pública su oposición organizada al academicismo realizando una exposición colectiva en la Galería Macbeth de Nueva York en 1908. En realidad, Los Ocho no tenían totalmente las mismas ideas ni un estilo realista homogéneo. El refinado postimperialismo de Maurice Prendergast, la fantasía poética de Arthur B. Davies y el naturalismo de Ernest Lawson dieron paso al realismo fresco y vigoroso de John Sloan, William Glackens, George Luks y Everett Shinn. Tras su primera exposición colectiva no volvieron a mostrar sus obras en grupo nunca más. De todas formas, consiguieron dar un aire nuevo y una visión honesta al arte americano. Su realismo, considerado atrevido en 1908, consistía simplemente en pintar lo que veían prestando atención al carácter de la escena real.
Philadelphia fue la cuna del nuevo realismo de Henri. Notable profesor e impulsor de nuevas ideas, se rodeó de Luks, Glackens, Shinn y Sloan y les proporcionó una guía intelectual que convirtió en artistas a estos jóvenes dibujantes de periódicos. Henri fue quizá más importante como líder que como pintor. Animó a sus jóvenes discípulos a «olvidarse del arte y a pintar cuadros de lo que les interesara en la vida». La verdad estética se consideraba parte de la verdad social, y la lucha contra la tiranía de la Academia era sólo otro aspecto de la constante lucha del joven contra las ideas anticuadas y reaccionarias. La hermandad de los hombres era el ideal ético de Henri, compartido en mayor o menor medida por sus seguidores.
Aunque muchos componentes del grupo de Los Ocho reconocieron su interés por la «vida» urbana, siguiendo las palabras e ideas de Henri, también imitaron claramente el estilo de los realistas franceses de principios y mediados del siglo XIX, representando tanto las anécdotas sentimentales de la vida de las clases bajas típicas de Daumier como las escenas más sofisticadas de los bulevares de Manet. A pesar de la evidente influencia de la algo anticuada herencia europea, numerosos realistas americanos declararon abiertamente su rechazo hacia el culto estilo europeo. El mismo sensacionalismo caracterizó a las declaraciones de los paisajistas regionalistas americanos de los años 30, como Grant Wood, Thomas Hart Benton y John Steuart Curry, los cuales adoptaron el papel de artistas-primitivos —aunque algunos tenían una formación europea muy sofisticada— con un espíritu defensivo y provinciano que recordaba al de algunos miembros de Los Ocho. Anteriormente George Luks se había jactado de sí mismo afirmando: «En el mundo no hay más que dos artistas, Frans Hals y el pequeño George Luks». Y cuando la gente hablaba de la pintura como un fin en sí mismo, Luks decía: «¡El arte! ¡Vida! ¡Vida! Puedo pintar con el cordón de un zapato mojado en brea y manteca».
Aunque oficialmente no expuso sus obras con Los Ocho, George Bellows (1882-1925) estuvo unido a este grupo como pintor realista que era, y algunas de sus obras más conocidas recuerdan a las de Luks por su exaltación de la virtud viril y del violento combate físico. Sus *Habitantes del acantilado* (1913; Los Angeles County Museum of Art, Los Angeles) es una pintura muy expresiva que evoca la vida de los sucios y pobres suburbios de Nueva York: se capta la esencia de una escena callejera, con numerosas personas saliendo a la calle para escapar por un rato del calor sofocante de sus apartamentos. Él define a sus personajes humanos como figuras desaseadas, pero con un fondo bueno y con un encanto terrenal y pícaro. Su energía sale del cuadro, en parte gracias a una pincelada suelta y exuberante.
Maurice Prendergast (1959-1924) sólo se puede considerar en apariencia un realista. Su obra *El paseo* (1913; Whitney



El paseo, de Maurice Prendergast; óleo sobre lienzo; 76,2 × 86,4 cm.; 1913. Whitney Museum of American Art, Nueva York.



La bailarina de la cuerda se acompaña con sus sombras, de Man Ray; óleo sobre lienzo; 1,32 × 1,86 m.; 1916. Museum of Modern Art, Nueva York.

Museum of American Art, Nueva York) recuerda a las procesiones idealizadas de Puvis de Chavannes, además de a los impresionistas y realistas europeos. Probablemente, Prendergast fue el pintor más original del grupo de Los Ocho, a pesar de los arcaísmos que se observan en su pintura y que derivan de Bonnard, los nabis y el color de sus pinturas, que recuerda al de los tapices. En cualquier caso, en el campo de la acuarela fue, sin duda alguna, el primer americano verdaderamente moderno: en efecto, Prendergast comprendió la teoría del color de Cézanne y sus ideas generales antes de que se conociera en los Estados Unidos a los maestros franceses.

Los nuevos realistas urbanos deseaban, ante todo, desarrollar unos temas típicamente americanos. Sin embargo, su visión estaba limitada por una especie de reportaje sin demasiadas pretensiones y por su ignorancia de la revolución formal que por aquellos años se estaba operando en Europa. En cualquier caso, su interés por la vida contemporánea constituiría una de las bases principales del realismo del arte americano del siglo XX, como se ve en la obra de un paisajista americano posterior algo más sobrio, Edward Hopper (1882-1967).

Casi contemporáneamente los movimientos vanguardistas europeos —fauvismo, cubismo y futurismo, entre otros— empezaron a llegar a los Estados Unidos. El año 1908 fue un momento crítico de transición y conflicto en el arte americano. Mientras Los Ocho se consolidaban como grupo, Alfred Stieglitz (1864-1946), fotógrafo y marchante de arte, inauguraba su exposición de los nuevos y radicales artistas modernos europeos.

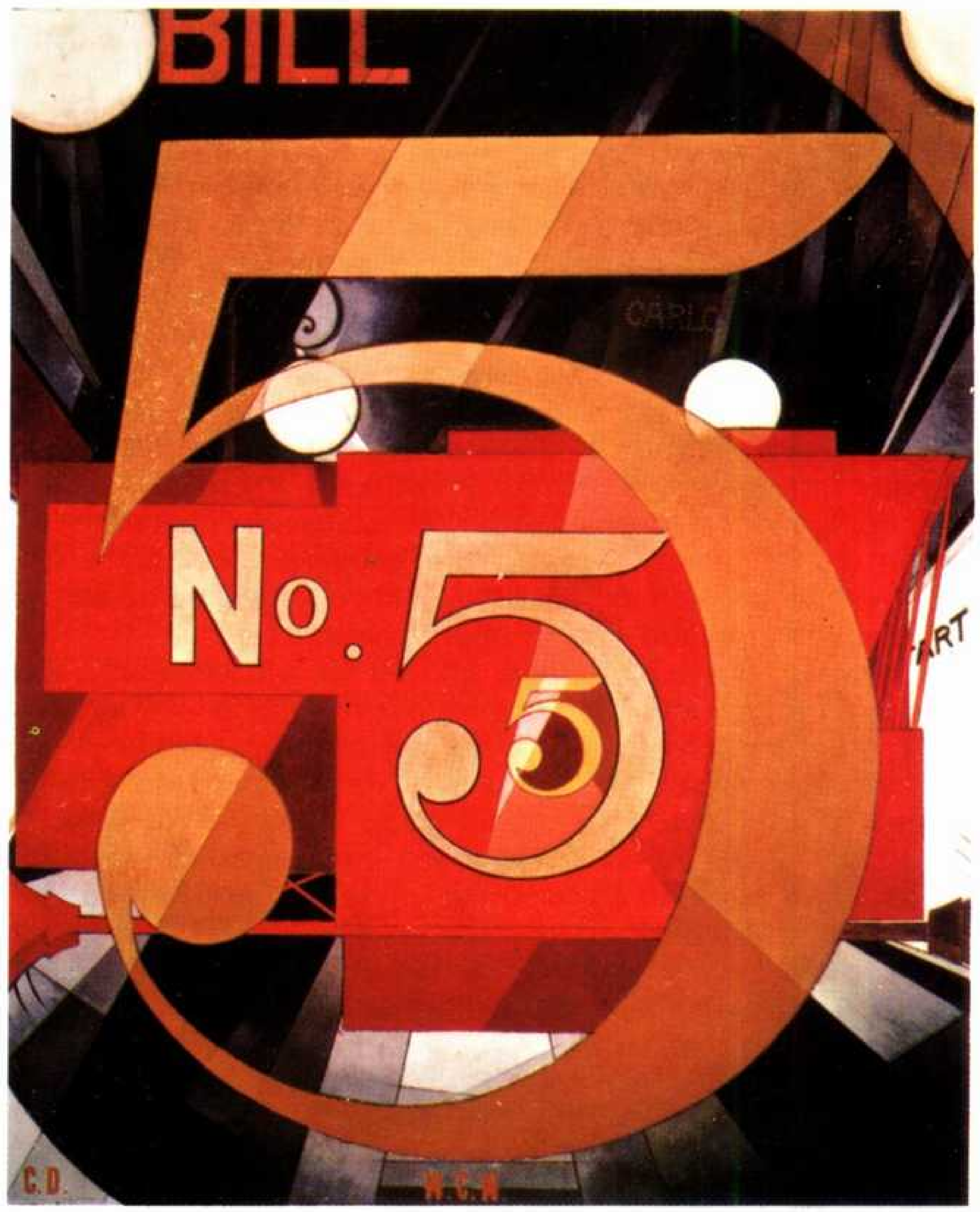
Stieglitz ocupa un lugar destacado en la historia del arte americano: fue un fotógrafo genial, fundador, figura central y portavoz de la Photo-Secession, grupo de fotógrafos que dominó en el campo de la fotografía artística durante las dos primeras décadas de este siglo. Además, abrió «291», la galería de arte más progresista de la América anterior a la Primera Guerra Mundial, la Galería Intimate (1925-29) y An American Place (1929-46): los tres locales estaban dedicados exclusivamente a artistas de su círculo como Georgia O'Keeffe, Marsden Hartley, Arthur G. Dove, John Marin, Max Weber y Charles Demuth.

Stieglitz fue el principal defensor de la fotografía como otra de las bellas artes y de la revolución artística colectiva que en la actualidad conocemos con el nombre de modernismo. Pero también fue el indiscutible exponente de una estética moderna distinta y exclusivamente americana. El papel jugado por él como presentador al público americano del arte vanguardista europeo fue tan importante que puede compararse perfectamente con Gertrude Stein, siendo las dos figuras más importantes para la llegada del arte moderno europeo a América. Gertrude Stein (1874-1946) fue la primera admiradora y compradora de los cuadros de Cézanne, Picasso y Matisse cuando éstos eran desconocidos o despreciados en París. En Nueva York, Stieglitz, con una agudeza similar, descubrió nuevos talentos americanos, defendió el rigor crítico y formal en sus publicaciones y creó una atmósfera favorable a las innovaciones. Sus esfuerzos infundieron nueva vitalidad a las artes y a la fotografía americanas durante las dos primeras décadas del nuevo siglo.

La lista de exposiciones realizadas por Stieglitz es impresionante: entre otros, fue el primero en exponer en América la obra de Matisse, Henri Rousseau, Cézanne, Picasso, Picabia, Brâncuşi y la escultura negra americana. Pero Stieglitz creía también en el futuro del arte americano, y más concretamente en el de algunos vanguardistas jóvenes. Fue el primero en realizar exposiciones monográficas dedicadas a la obra de Maurer, Marin, Hartley, Dove, Carles, Bluemner, Nadelman, O'Keeffe y Macdonald-Wright. Su exposición titulada Artistas Jóvenes Norteamericanos, realizada en 1910, fue probablemente la primera muestra colectiva en la que participaban todos. A Stieglitz le gustaba considerar 291 como un «laboratorio». En él se reunían los nuevos modernistas americanos, enzarzándose en las interminables discusiones —con Stieglitz como moderador— inherentes a cualquier movimiento de reciente formación.

La mayor parte de los artistas cuya obra expuso Stieglitz después de 1908 habían vivido y pintado en Europa: conocían, por tanto, la obra de Cézanne, Van Gogh, los fauves y los cubistas. Mientras los realistas de Henri desarrollaban temas urbanos con un estilo pictórico tradicional, estos artistas jóvenes habían empezado a establecer un contacto directo con las formas artísticas más vanguardistas de la época. Max Weber y Arthur Burdett Frost Jr. asistieron a las clases de pintura impartidas por Matisse a partir de 1907; posteriormente se les unirían Morgan Russell y Patrick Henry Bruce. De 1900 a 1913 todo artista americano moderno y significativo viajaba a Europa, donde París era una escala obligada, si no su destino principal. Arthur B. Carles, Arthur G. Dove, Marsden Hartley, John Marin, Charles Scheeler, Abraham Walkowitz y muchos otros vivieron en el Viejo Continente durante períodos más cortos o más largos,

He visto el número cinco en oro, de Charles Demuth; óleo sobre tabla; 91,4 × 75,6 cm.; 1928. Metropolitan Museum, Nueva York.



según el caso. Otros americanos que acusaron directamente la vanguardia europea fueron Charles Demuth, Stanton Macdonald-Wright, Andrew Dasburg, William y Marguerite Zorach, Thomas Hart Benton, Morton Schamberg, Joseph Stella, Oscar Bluemner y John Covert.

En Europa los americanos se vieron impresionados, ante todo, por el arte abstracto; posteriormente les influirían también movimientos como el fauvismo, el cubismo, el futurismo, *Der Blaue Reiter* (El Jinete Azul) y el orfismo. Cuando regresaron a su patria en los años anteriores a la Primera Guerra Mundial y empezaron a exponer cuadros que revelaban sus influencias del Viejo Continente, el centro de gravedad del arte americano cambió. Siguieron trabajando los realistas rebeldes, pero sus formas adquirieron rasgos de la nueva pintura francesa. Uno de los experimentos más atrevidos del arte abstracto fue la pintura de color inventada por Stanton Macdonald-Wright, Morgan Russell, Patrick Henry Bruce y Andrew Dasburg. Macdonald-Wright y Russell estaban viviendo en París, donde crearon un estilo abstracto propio al que dieron el nombre de «sincromismo». Dicho estilo se basaba en combinaciones de colores formando ritmos dinámicos: según Wright, el sincronismo reformaría el arte «hasta el punto en que las emociones del espectador fueran puramente estéticas».

Aunque la galería 291 de Stieglitz fue el centro de las nuevas fuerzas artísticas, ejerciendo una influencia única sobre la vanguardia del momento, el gran público no había tenido aún muchas oportunidades de conocer el arte moderno europeo. La gran ocasión le llegaría con la famosa Armory Show de 1913. La Armory Show llevó el arte moderno europeo a América tanto desde el punto de vista físico como desde el intelectual. Por primera vez los americanos pudieron observar de cerca obras no sólo de los cubistas y fauves contemporáneos, sino también de los principales representantes del modernismo: Cézanne, Gauguin y Van Gogh. La exposición era predominantemente francesa. En sí misma, era una revelación para los artistas nativos insatisfechos con los viejos estilos, pero incapaces de desarrollar su talento en nuevas direcciones. El impacto de la Armory Show en el gran público fue variable. Algunos respondieron con hostilidad, aunque, de todas formas, con gran curiosidad. Otros se mofaron de las pinturas y esculturas más atrevidas, especialmente del famoso cuadro de Marcel Duchamp *Desnudo bajando por una escalera* (Philadelphia Museum of Art) y de las esculturas abstractas suavemente geométricas de Brâncuşi. El conservadurismo del público reflejaba la hostilidad de los intransigentes artistas y críticos tradicionales. En cualquier caso, hostil o no, el ciudadano medio pudo darse cuenta de que el arte moderno se había convertido en algo de dominio público y que su desarrollo no había terminado con el impresionismo.

En general, la Armory Show abrió a los artistas americanos las puertas que dan acceso a un nuevo mundo —surgido de la era de las máquinas— en el que se radicalizaban y revisaban actitudes intelectuales y métodos artísticos. El pintor y arquitecto modernista Oscar Bluemner declaró: «Es una visión de las cosas y sus interrelaciones —entre ellas y con respecto a nosotros— en la que la vida moderna y el arte se diferencian del pasado». Los artistas tendrán que aprender «a ver y sentir el mundo como la ciencia nos lo revela en la actualidad. De esta manera se origina la nueva visión de los objetos externos y de la imaginación. Hay una analogía evidente entre las impresiones del artista y la evolución científica y filosófica que estamos presenciando». Por otra parte, el resultado de décadas de predominio de los filisteos no puede destruirse de la noche a la mañana, y

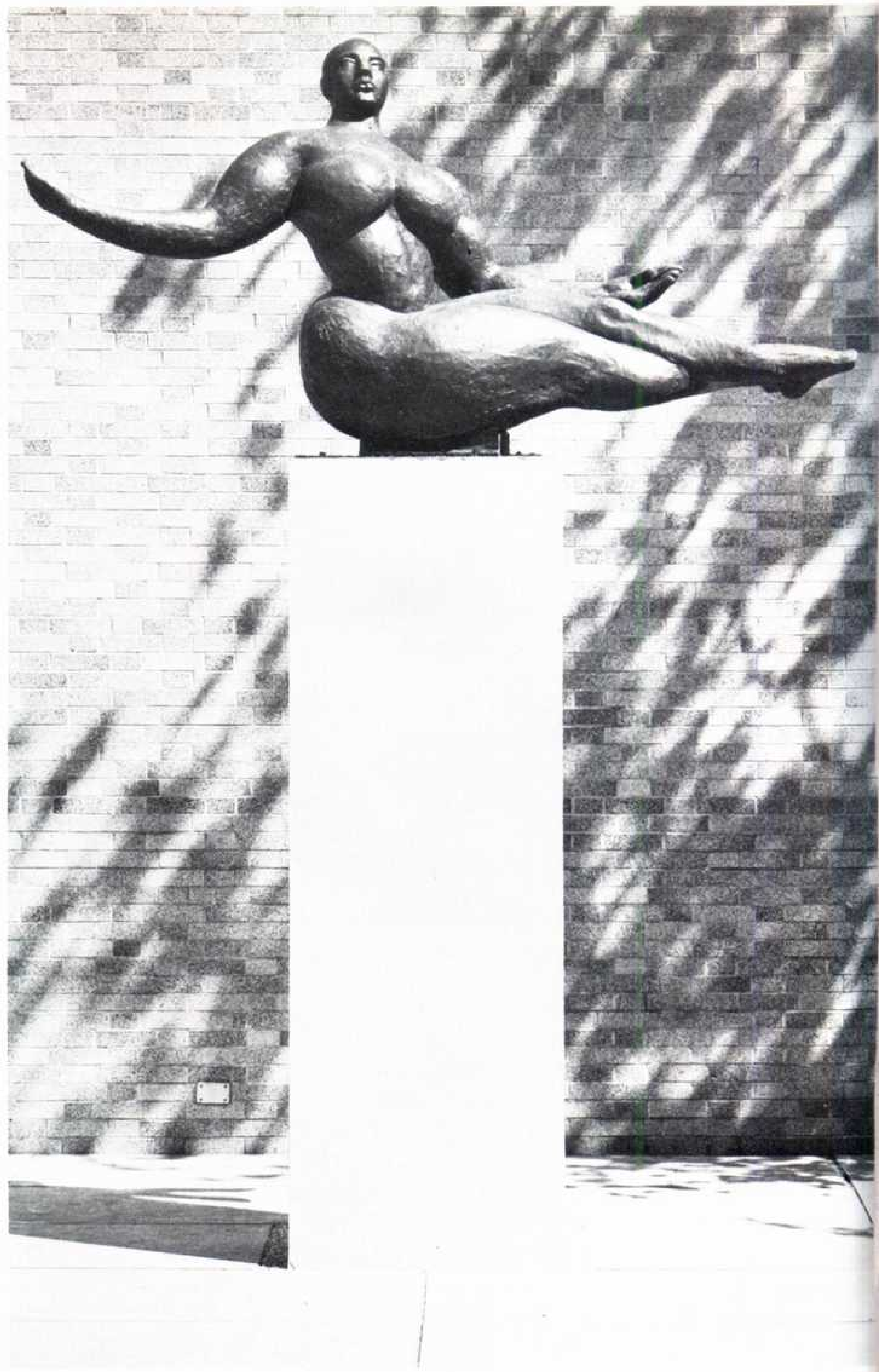


Figura flotante, de Gaston Lachaise; bronce (fundido en 1935); 1,31 × 2,44 m.; 1927. Museum of Modern Art, Nueva York.

Estudio WNYC B Mural, de Stuart Davis; óleo sobre lienzo; 2,13 × 3,36 m.; 1939. Metropolitan Museum, Nueva York (cedido por la Arts Commission de la Ciudad de Nueva York).



los artistas menos progresistas que tenían una formación realista no estaban preparados para absorber los fuertes golpes asestados al academicismo por Matisse y Picasso. Como William Glackens reconoció con franqueza algo después de que se realizara la exposición, «aquí no tenemos innovadores. Todo lo valioso que hay en nuestro arte es influencia del arte francés. Todavía no hemos conseguido un arte nacional».

El impacto del arte europeo sobre la vanguardia americana fue, de todas formas, ambiguo e impredecible. Max Weber (1881-1961) se adhirió totalmente a los principios cubistas, como se vio en sus primeras exposiciones, realizadas en la 291. John Marin (1870-1953), por el contrario, era una voz más individual en representaciones de la ciudad de Nueva York tan bellas como *Manhattan inferior* (1922; Museum of Modern Art, Nueva York), donde se combinan estructuras cubistas con un expresionismo autóctono y una gracia especial para la acuarela. Arthur Dove (1880-1946) fue uno de los primeros artistas de todo el mundo que experimentó con el arte abstracto en 1910, posiblemente por influencias de Kandinsky. Dove demostró ser un perfecto irónico. La influencia de Picabia y de los dadaístas probablemente explica el ingenio e irreverencia de su *collage El crítico* (1925; Whitney Museum of American Art, Nueva York), en que el personaje lleva un gorro de dormir y unos quevedos, además de unos patines (los cuales sugieren una percepción flotante de los ofrecimientos de las galerías) y de una aspiradora para barrer sus superficiales afirmaciones. Georgia O'Keeffe (1887-), que posteriormente se casó con Stieglitz, se hizo famosa por sus agrandados detalles florales, cactus y vistas de los paisajes del suroeste de los Estados Unidos, sublimados en una especie de misteriosa abstracción orgánica que reduce el universo a un microcosmos. O'Keeffe pintó también bordes cortantes y detalles visuales de una claridad mágica, ligando su arte al agudo objetivo y meticulosa fotografía de Paul Stand, Edward Weston y Chales Sheeler.

Charles Demuth (1883-1935) se nos presenta como un *dandy* modernista, urbano y reservado en comparación con la impetuosidad de John Marin. *He visto el número 5 en oro* (1928; Metropolitan Museum, Nueva York) se inspira en un poema de William Carlos William, y combina un libre y elegante cubismo con los efectos caleidoscópicos del futurismo. Gran parte de los cuadros de Demuth contienen, además, alusiones al dadaísmo. Fue un período en que la iconoclastia de Picabia y Duchamp competían duramente —como una influencia positiva ejercida sobre la vanguardia artística americana— con la abstracción formulista de la tradición geométrica.

El espíritu de los dadaístas floreció vigorosamente, si bien por poco tiempo, en Nueva York con la presencia de Picabia a partir de 1913 y de Duchamp a partir de 1915: estos dos fueron sus principales impulsores. En un período de fermentos, reformas y progresos, la sangrienta y violenta interrupción de la Primera Guerra Mundial creó serias dudas sobre la eficacia de una civilización basada en las máquinas, que aparentemente parecía buscar su autodestrucción. Los juegos de palabras, escándalos públicos y nihilismo de los dadaístas atrajeron a las nuevas generaciones desencantadas, a pesar de que el desencanto americano nunca adoptó las formas extrañas, fantásticas y salvajes de los dadaístas europeos (*véase* dadaísmo y surrealismo). Man Ray (1890-) fue, sin duda alguna, el primero y más duradero dadaísta, tras haber conocido a Duchamp en 1915. Al año siguiente, en *La bailarina de la cuerda se acompaña con sus sombras* (Museum of Modern Art, Nueva York) se refleja el interés de Duchamp por el movimiento y los estados de cambio. Pintado completamente con óleos, el cuadro es también una trasposición de las ideas que Man Ray había estado desarrollando en una serie de *collages* de papeles de colores, influidos por el cubismo. A partir de 1917 y hasta el final del período dadaísta, c. 1922, él fue, ante todo, un creador de objetos y experimentador de nuevos métodos mecánicos de creación de imágenes, entre los que se encontraba un nuevo tipo de máquinas fotográficas sin lentes de ningún tipo.

La admiración por las máquinas y las polémicas suscitadas por Picabia y Duchamp, junto con las técnicas fotográficas mecánicas de Man Ray, fueron las fuentes principales en los años 20 del movimiento precisionista americano, formado por artistas como Demuth, Sheeler, O'Keeffe (durante poco tiempo), Niles Spencer, etc. Los precisionistas pintaron el paisaje industrial americano —fábricas, silos, rascacielos, barcos de vapor— con un estilo que combinaba las superficies «inmaculadas» (vocabulario formal empleado por Cézanne y los cubistas) con un dibujo minucioso lleno de ángulos rectos, curvas y líneas rectas.

Al igual que la pintura, la escultura americana pasó por una vigorosa fase experimental durante las dos primeras décadas del siglo, si bien el impacto del modernismo europeo fue menos decisivo y hubo bastantes menos escultores modernistas que pintores. En manos de Gaston Lachaise (1882-1935) el tema clásico del desnudo adquirió un aire de exaltación total de la sensualidad. Con gran maestría creó figuras de gran voluptuosidad, carnales y exuberantes, con grandes líneas curvas que a menudo les dan una configuración y expresión cercanas a la abstracción, como en la *Figura flotante* (1927; Museum of Modern Art, Nueva York). De origen francés, Lachaise dejó París en 1906 para trasladarse definitivamente a los Estados Unidos. Entre los muchos otros artistas nacidos en Europa que enriquecieron con su obra la escultura americana, destaca el polaco Elie Nadelman (1882-1946). Nadelman emigró en un principio a París, donde entró en contacto con el círculo de Picasso, para trasladarse a Nueva York en 1914. Su estilo combina la elegancia clásica con una sofisticación ingeniosa. Las figuras geométricas simplificadas de Nadelman han llevado a defensores críticos de su estilo a realizar afirmaciones extravagantes y gratuitas, como, por ejemplo, que dicho estilo es un precedente del cubismo europeo, en cuyo desarrollo influyó.

La vena realista de la pintura americana era demasiado fuerte para ser anulada por las corrientes modernistas. Después de 1920, y tras los primeros efectos de la Armory Show, se recuperó la Escena Americana, tanto como fuente de inspiración para el artista como para recrear temas populares. Los artistas principales de este momento fueron Edward Hopper (1882-1967) y Charles Burchfield (1893-1967). El primero reflejó en sus obras con una visión romántica la poco pintoresca soledad de la vida en la ciudad y el campo americanos; por su parte, el segundo creó ensoñaciones y fantasías sobre temas similares, primero en sus bellas acuarelas y más tarde en sus pinturas al óleo. Ningún realista americano ha conseguido captar la monotonía y frustración de la vida en las ciudades modernas con mayor maestría que Hopper. *Las once de la mañana* (1926; Joseph Hirshhorn Museum, Wasgington D. C.) es una expresión obsesiva de su combinación única de visión pesimista, estructura geométrica austera y tensiones sexuales subterráneas.

Hacia mediados de los años 20 y como reacción al modernismo internacional, hubo una oleada de nacionalismo y un redescubrimiento de América, continente aún en gran parte desconocido para la mayor parte de los artistas

americanos del siglo XX. Pintores regionalistas como Benton, Wood y Curry regresaron a su medio oeste natal, donde se convirtieron en los principales defensores de las virtudes pasadas de moda que, en su opinión, constituían el corazón espitirual de los Estados Unidos. Al mismo tiempo, muchos pintores de la zona este, junto con Hopper y Burchfield —entre otros, Reginald Marsh y Raphael Soyer—, pintaron las ciudades y los pueblos con un realismo mucho más drástico y una aceptación absoluta de sus aspectos más negativos, aunque al mismo tiempo con un profundo afecto. Los pintores de la Escena Americana continuaron la tradición pictórica decimonónica y la recuperación del realismo realizada en nuestro siglo por Los Ocho.

Tras la Gran Depresión de 1929, el realismo de la Escena Americana tomó una gran conciencia social. Este fue el estilo de trabajo predomiante en la W. P. A. (*Works Progress Administration*, Administración para el Progreso de los Trabajos) del Gobierno Federal, que puso en marcha un programa de asistencia a los artistas entre los años 1934 y 1939. Alguno de los artistas más directamente metidos en política se beneficiaron también del Proyecto de Arte Federal. Los pintores Philip Evergood, Ben Shahn y Jack Levine desarrollaron un estilo realista, agudo y alusivo para comunicar a través del arte sus ideas sobre la justicia social. La obra de los muralistas mejicanos, como, por ejemplo, José Clemente Orozco y Diego Rivera, fue una fuente de inspiración evidente, tanto en cuanto a la iconografía como con respecto al dibujo.

Ben Shahn (1898-1969) fue un prolífico muralista que también obtuvo la ayuda del Gobierno Federal. Shahn combinó los temas sociales con la ferviente y radical conciencia política de los pintores nacionalistas mejicanos y con un gran conocimiento de la importancia de la abstracción en el arte moderno. Su línea sinuosa y sus espacios planos y condensados probablemente son influencia de Klee, al igual que su rico cromatismo. Shahn trabajó también en el campo de la fotografía en colaboración con Walker Evans, cuyos documentales visuales del sur rural constituyeron las imágenes más bellas de los años de la depresión. El cuadro de Shahn titulado *Balonmano* (1939; Museum of Modern Art, Nueva York) fue realizado a partir de una fotografía tomada por el artista, combinando un sentido de realismo con los recursos formales tangenciales de la tradición moderna. Con frecuencia, Shahn pintó al temple para conseguir efectos de incandescencia seca con lustre metálico. Tanto su medio como sus efectos pictóricos demuestran una claridad de detalle casi mágica, la cual pudo influir a otro notable pintor realista que empezó a destacar en los años 40: Andrew Wyeth. Wyeth (1917-) adaptó la precisión del detalle plano de Shahn y su sentido de solidaridad humana a su visión personal. Enlazó el tema de la soledad con los paisajes rurales y otros exteriores, desarrollándose a menudo dicho tema sobre el trasfondo de una naturaleza maligna. A pesar del carácter «psicológico» de sus minuciosos estudios de la personalidad humana, Wyeth muestra evidentes semejanzas con el espíritu de los pintores regionalistas de los años 30, los cuales rechazaron la «corrupción» de la vida en las ciudades y exaltaron las virtudes hogareñas y los mitos nostálgicos de la granja y el campo.

El arte abstracto tuvo una existencia precaria durante los años de la depresión, cuando todos los valores culturales se veían afectados por necesidades materiales.

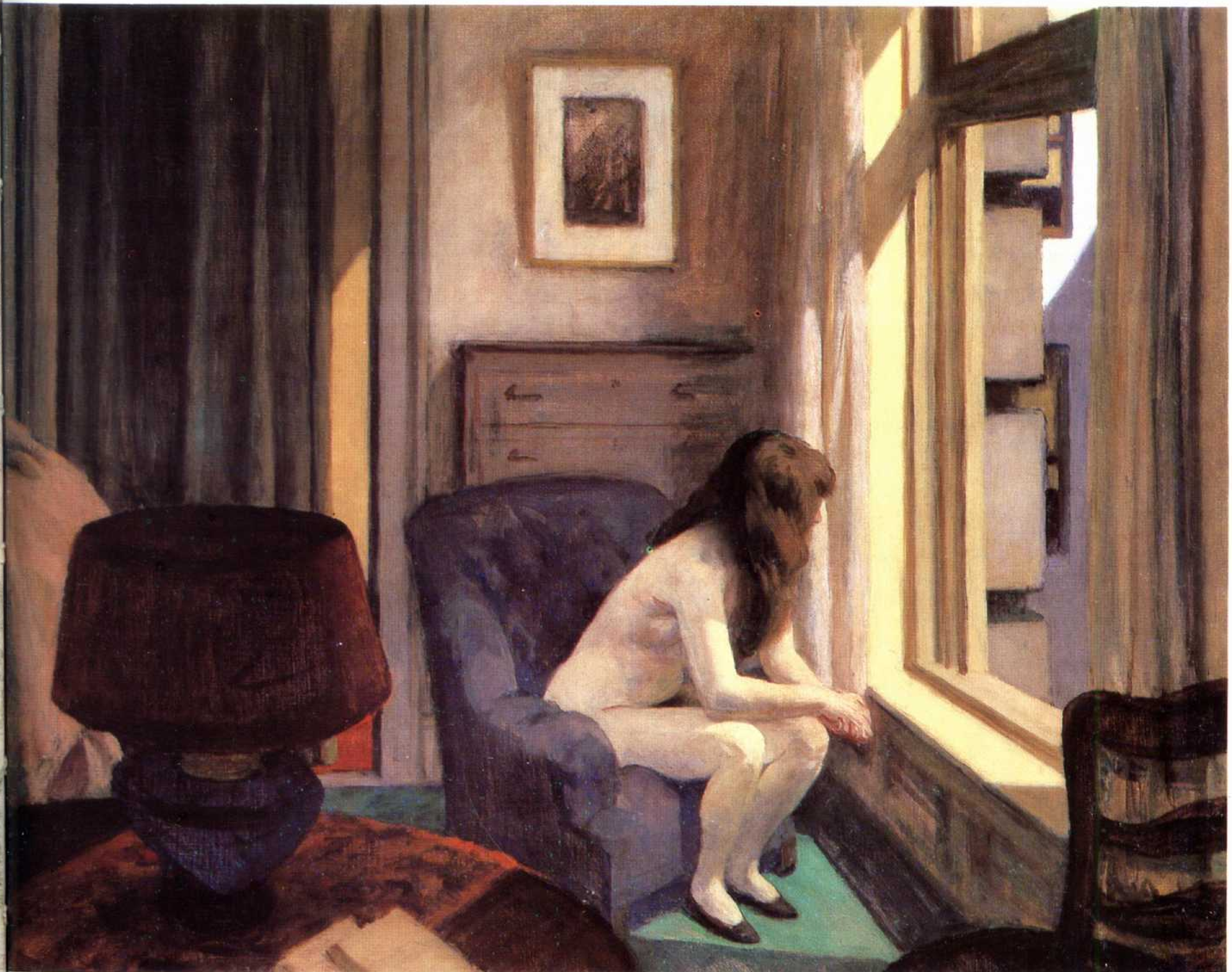
En 1937 —año en que los pintores George L. K. Morris y Balcomb Greene y el escultor Ibram Lassaw, entre otros, fundaron la Sociedad de Artistas Abstractos Americanos (A. A. A.)— comenzó un nuevo capítulo en la historia del arte de los Estados Unidos. Una de las principales contribuciones a este movimiento fue la refinada pintura abstracta de A. E. Gallatin, también conocido coleccionista. Entre sus primeros defensores estaban Carl Holty, Charles Shaw y Stuart Davis. Arshile Gorky, Willen de Kooning y el escultor David Smith tuvieron bastante relación con la A. A. A., aunque no admitieran totalmente sus puntos de vista estéticos, constructivistas y demasiado puristas en su opinión. Por el contrario, el escultor Theodore Roszak y el pintor Ad Reinhardt se adhirieron a la sociedad casi desde el momento de su fundación, y su participación más tarde fue fundamental para el florecimiento del arte americano en los años 40 siguiendo tendencias muy diferentes de la abstracción expresionista.

Indudablemente, el pintor abstracto más influyente de estos años de transición fue Stuart Davis (1894-1964), que valientemente mantuvo un sentido de continuidad del arte abstracto internacional en una época en que el realismo dominaba en el mundo artístico norteamericano y en el que gran parte del público era hostil al modernismo. La pintura de Davis combina la estructura y fragmentación cubista con elementos autóctonos como una escritura en cursiva de fragmentos tomados de señales y anuncios americanos —escaparates, casas y calles— pintados con combinaciones de colores vivos y personales. A pesar de su dependencia de ejemplos europeos, especialmente de Fernand Léger (al que una vez llamó «el pintor más americano entre los que pintan en la actualidad»), Davis consiguió una ligereza de toque y un humor fantástico que eran indiscutiblemente típicamente americanos.

En el campo de la escultura, Alexander Calder (1898-1976) fue otro gran artista americano que mantuvo lazos muy estrechos con las vanguardias europeas. Hacia 1923 creó sus primeras esculturas motorizadas e independientes en París; en 1934 hizo la primera de una larga serie de móviles aéreos en suspensión, movidos por el aire, con la despreocupación e invención lírica características de su madurez. A finales de los años 20 y durante los 30, Calder pasó la mayor parte del tiempo en París, donde entró en contacto y mantuvo una gran amistad con Miró y Mondrian, entre otros artistas. El temperamento americano de su genio plástico, sus recursos y capacidad inventiva le permitieron conseguir el reconocimiento del mundo artístico internacional. También alcanzó gran fama como creador de juguetes, entre los que destacó el famoso circo en miniatura con bellísimas figuras de artistas circenses hechas en madera y alambre que encantaron a Miró y a otros muchos artistas parisinos cuando se expusieron en los años que van de 1927 a 1930.

El arte de Calder domina el periodo no sólo entre los comienzos del modernismo y los años 30, sino también entre el resurgimiento del experimento modernista a principios de los años 40 y la década de los 60. Hasta 1960 Calder parecía seguir en su arte elegante e ingenioso pautas establecidas y prefijadas. Sin embargo, en la última década de su vida, sus magníficos «fijos» alcanzaron grandes dimensiones, pudiéndose considerar en la actualidad entre las esculturas de acero más monumentales e impresionantes de este siglo. *La Grande Vitesse* (1969), en la actualidad el orgullo de Grand Rapids (Michigan), presenta un ensanchamiento de las formas biomórficas de Miró, pintadas en naranja chillón.

La combinación de formas de grandes dimensiones en metal, su riqueza ilusionista y sus medios reducidos son un precedente inmediato del movimiento escultórico minimalista que comenzó casi al mismo tiempo,



protagonizado por miembros de una generación de escultores más jóvenes que Calder.

Las once de la mañana, de Edward Hopper; óleo sobre lienzo; 71 × 91,4 cm.; 1926. Joseph Hirshhorn Museum, Washington D. C.

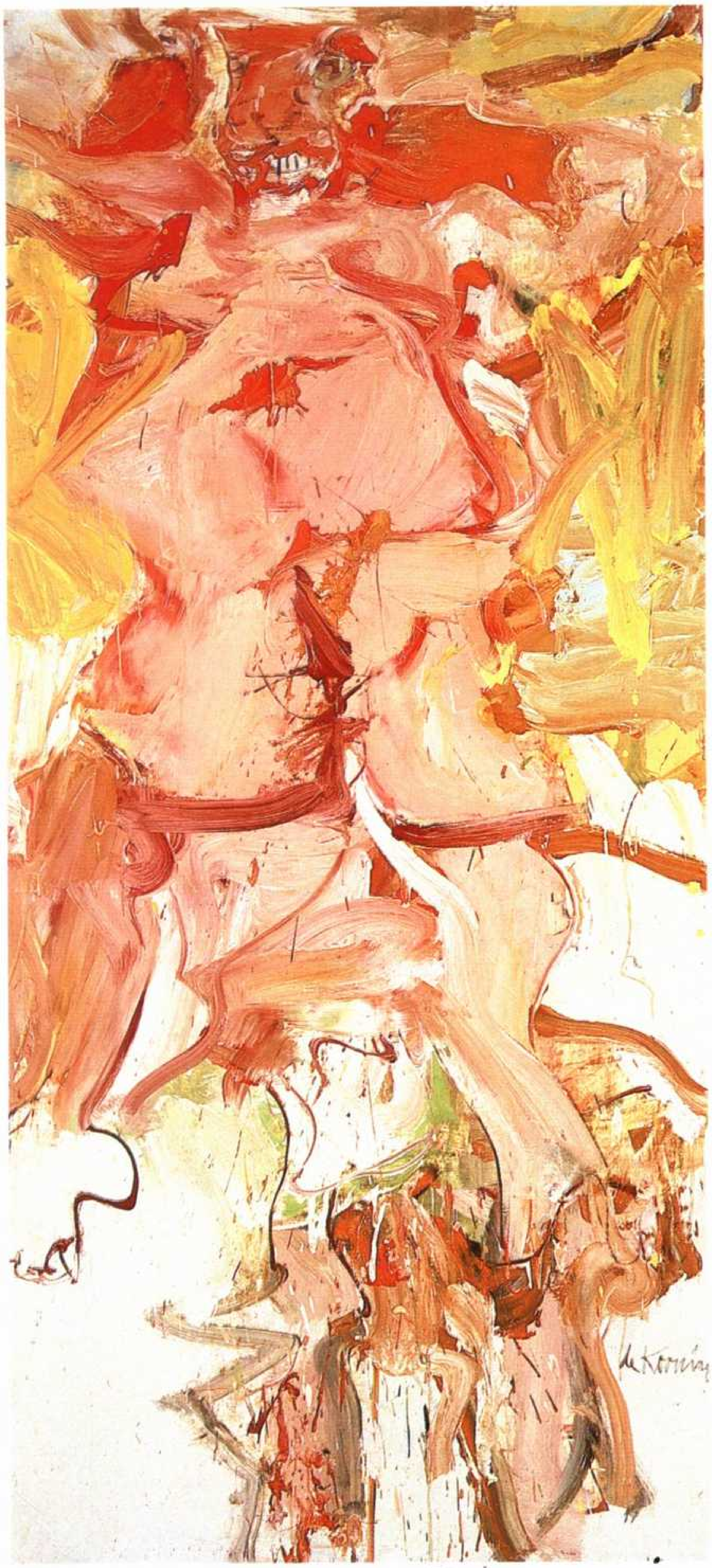
De la Segunda Guerra Mundial a nuestros días.— Las décadas que van de los comienzos de la Segunda Guerra Mundial a hoy han contemplado una progidiosa actividad entre pintores y escultores. La sacudida de la guerra afectó a lo que había de continuidad de la tradición en el arte americano; desde entonces, los artistas han establecido nuevas tradiciones creadas por ellos mismos. En la primera década de la posguerra el arte abstracto dominó la vanguardia. Por el contrario, en los años 60 y 70 la hegemonía de la abstracción, especialmente la de carácter expresionista, se ha visto disputada por el pop art, el realismo fotográfico, nuevas concepciones del arte como acción, representación e ideas y por la exploración de nuevas tecnologías, como el video y el cine. Al igual que las primeras tendencias artísticas revolucionarias del siglo XX, la sucesión de tendencias de 1940 a los años 80 —del expresionismo abstracto a sistemas de representación más modernos, como el arte conceptual— ha sido motivada por el experimentalismo característico del arte del siglo XX. Las energías artísticas y, en cierto sentido, también la ansiedad social surgidas al finalizar la Segunda Guerra Mundial dieron un gran impulso al nuevo movimiento artístico americano del expresionismo abstracto, o, utilizando el sugerente epíteto acuñado por Harold Rosenberg, la pintura de acción. Los dos términos indican una asociación de artistas con unas ideas e intenciones comunes que surgió en Nueva York a finales de la Segunda Guerra Mundial, en un período en que la mayor parte de los artistas progresistas americanos pensaban que la escuela de París, hasta entonces dominante en el mundo artístico, estaba empezando a extinguirse por falta de nuevas ideas y de un estilo característico. Cuando los americanos miraron hacia París buscando una guía en la posguerra, se encontraron con que en la capital francesa se estaba haciendo un tipo de pintura poco revolucionaria y elegante, cuya fórmula familiar y conocida solía combinar los colores calientes de la paleta de Pierre Bonnard con variaciones de las estructuras formales cubistas y órficas de Jacques Villon y Robert Delaunay. Los principales representantes de este tipo de pintura eran los cuadros inocuos y decorativos de Lapique, Bazaine y Manessier.
La decadencia del arte de vanguardia europeo en los años 40 —excepción hecha de la obra de Jean Dubuffet, Alberto



Giacometti, Francis Bacon y unos pocos artistas del grupo de *art informel*— y los acontecimientos catastróficos del Viejo Continente produjeron, paradójicamente, el efecto de estimular a la joven vanguardia americana hacia el experimentalismo.
Durante un tiempo pareció que los principales impulsos del modernismo habían sido expatriados o llevados de alguna manera a América, pues los artistas americanos buscaron en sus comienzos apoyo e inspiración en varios artistas e intelectuales europeos de gran importancia que durante los años de la guerra se habían trasladado a Nueva York. Léger, Tanguy, Mondrian, Breton, Ernst y Matta, entre otros, se establecieron en Nueva York a principios de los años 40, y mantuvieron estrechas relaciones con los jóvenes artistas americanos, a quienes influyeron. De esta manera se salvó la intimidadora distancia existente entre éstos y el modernismo europeo. Varios de estos artistas europeos realizaron exposiciones en la Galería Peggy Guggenheim bajo el título «Arte de este siglo»; en dicha galería los pioneros del expresionismo abstracto americano —Jackson Pollock, Mark Rothko, Clyfford Still, Hans Hofmann, Robert Motherwell y William Baziotes— realizaron sus primeras y revolucionarias exposiciones monográficas entre los años 1943 y 1946.
Los surrealistas fueron los catalizadores que permitieron a la nueva generación de artistas americanos expresar su sentido de crisis de la forma pictórica de manera directa e inmediata. Robert Motherwell (1915-) fue un portavoz elocuente de la nueva generación, a la que transmitió su interés por encontrar una nueva estética que permitiera al artista expresarse con mayor libertad y subjetividad. Como él dijo: «Es necesario vivir las experiencias de forma intensa, inmediata, directa, sutil, unificada, cálida, vívida y rítmica». Muchos pintores empezaron a concentrarse en el acto de pintar por su propia seguridad, dando una urgencia casi moral a su decisión de pintar.
Robert Motherwell es uno de los fundadores y principales exponentes del expresionismo abstracto. Entre los artistas americanos fue uno de los primeros que cultivó los elementos accidentales en su obra. Estos elementos aleatorios condujeron a un abundante empleo de los gestos libres y de la pintura intuitiva en el arte mundial de la posguerra. Motherwell fue un artista precoz, y en 1926, cuando sólo tenía once años, recibió un beca para estudiar arte. Pero prefería los estudios académicos y se licenció en Estética en las Universidades de Stanford y Harvard. Únicamente en 1941 decidió dedicarse a la pintura, tras haber conocido a muchos artistas europeos que emigraron a Estados Unidos después de la Segunda Guerra Mundial. Aunque le influyeron los surrealistas Max Ernst, Yves Tanguy y André Masson, fue en gran parte pintor autodidacta.
A mediados de los años 40, pintó numerosas obras abstractas figurativas y cuadros no objetivos que contribuyeron a la formación del expresionismo abstracto, estilo de arte que se basaba en la expresión de los estados psíquicos del artista en términos visuales abstractos. Pero en 1949 pintó *A las cinco de la tarde*, primera de una serie de pinturas tituladas «Elegía a la República Española». Estas pinturas muestran el desarrollo continuo de un repertorio limitado de formas sencillas aplicadas en blanco y negro con un pincel muy cargado.
Uno de los artistas europeos más influyentes fue André Breton (1896-1966), que siguió el ejemplo de los procedimientos del psicoanálisis —especialmente el mecanismo de servirse de la asociación libre para liberar las fantasías personales— para realizar una estrategia artística «automatista» sin precedentes. Breton fue profesor y apoyó directamente a Arshile Gorky (1904-48), con el que mantuvo una estrecha relación; su liderazgo intelectual influyó a muchos otros artistas americanos, entre los que cabe citar al escultor David Hare y a Robert Motherwell. Motherwell acuñó el término «automatismo plástico» en contraposición al «automatismo psíquico» de Breton, definido por éste en el primer *Manifiesto del surrealismo*. De esta manera se estableció una importante distinción entre el arte surrealista, con una iconografía subconsciente, y el de los jóvenes artistas americanos, interesados más en el mero «acto físico de pintar».
La primera exposición monográfica de Jackson Pollock se realizó en 1943 en la galería Peggy Guggenheim, convirtiéndose en el símbolo del nuevo expresionismo abstracto en pintura. Este movimiento se constituyó, de alguna manera, en un manifiesto visual de los nuevos puntos de vista. Al principio a Pollock se le identificó equivocadamente con las producciones artísticas de los surrealistas europeos que estaban exponiendo sus obras en la misma galería; de hecho, sus primeros cuadros, pequeños y violentos, revelan relaciones evidentes con el automatismo surrealista. Al mismo tiempo, Motherwell estaba experimentando la pintura automática y las obras de Gorky mostraban influencias innegables del surrealismo abstracto de Matta. Matta era el miembro más joven del grupo de refugiados surrealistas que llegaron a los Estados Unidos durante los años de la guerra; él actuó más que ningún otro de enlace entre la vieja generación surrealista y la joven vanguardia americana.
Hacia 1947 la mayor parte de los surrealistas europeos habían vuelto a Francia, habiendo declinado su prestigio frente a un nuevo, vigoroso e independiente arte americano. El nuevo estilo de Pollock, el llamado «goteo» o pintura derramada, era un símbolo del cambio y ayuda a establecer la nueva autoridad de la vanguardia americana. Pollock realizaba sus pinturas vertiendo pintura líquida sobre lienzos sin tensar extendidos en el suelo, con lo que llevaba el automatismo de Breton a sus máximas consecuencias en una apoteosis de abstracción lírica. Pero los cuadros de Pollock desde 1947 hasta la fecha de su muerte, en 1956, se fueron alejando cada vez más de su inspiración surrealista. Al final, las acciones de los artistas que trabajaban con las exigencias del momento determinaron sus obras y el carácter visual de éstas. Su existencialismo reflejado en el lienzo y su autodefinición mediante el acto de pintar sustituyó a la exaltación surrealista de los sueños y el subconsciente. La obra de Pollock *Número Uno* (1950; Museum of Modern Art, Nueva York) es uno de sus principales cuadros de grandes dimensiones pertenecientes al estilo del «goteo». Las fantásticas anatomías y las míticas figuras de sus cuadros de influencia surrealista han sido sustituidas por una fuerte tensión entre la artesanía controlada y una explosión dionisíaca de gran potencia expresiva. La distinción entre chorros de pintura y figuras fantasmagóricas y entre alusiones simbólicas y acentos plásticos se disuelve en una pulsación rítmica.
Entre finales de los años 40 y principios de los 50, Willem de Kooning (1904-) se convirtió en el director indiscutible de la vanguardia pictórica americana, proporcionando un diccionario de ideas pictóricas vitales e invitando a realizar nuevas exploraciones. Aunque la liberación de energías convirtió a Pollock en un héroe cultural para los artistas jóvenes —su inesperada muerte en 1956 ayudó a cimentar este mito— su influencia directa fue mínima hasta que se



Diana con moldes de yeso, de Jasper Johns; collage sobre lienzo con vaciados en yeso; 1,29 × 1,12 × 0,09 m.; 1955. Leo Castelli Gallery, Nueva York.



Mujer, Sag Harbor, de Willen de Kooning; óleo sobre tabla; 2 × 0,91 m.; 1964. Joseph Hirshhorn Museum, Washington D. C.

puso de moda la pintura centrada en el color; en ese momento el interés artístico se fijó en las vibraciones ópticas de sus telas que presentan un diseño repetido sobre toda su superficie. La pintura de De Kooning, con su agresiva incorporación de figuras tradicionales asociadas a formas abstractas, influyó mucho más que la de Pollock en la nueva generación de jóvenes artistas de los años 50. *Mujer en Sag Harbor* (1964; Joseph Hirshhorn Museum, Washington D. C.) revela al artista en un momento de transición de la pintura figurativa —quizá por reminiscencias de Soutine— a una pintura aún más fragmentada y agresiva, situada en un espacio plano, sin profundidad y estructurado de forma tensa. Su fórmula pictórica característica une la superficie improvisada, el gesto y la acción en una nueva estructura unificada.

Si algún artista merece con toda justicia el calificativo creado por Harold Rosenberg de «pintor de acción», éste es Franz Kline (1910-62), que tradujo la acción en un entramado de bandas negras bastante anchas, como las gruesas pinceladas de un pintor de brocha gorda. En sus mejores obras, Kline muestra una especie de tensión y excitación controladas en el acto y el ademán de pintar. Varios otros pintores de acción en la tradición de Kline y De Kooning de nerviosas manchas de pintura y ejecución enérgica fueron reunidos por los críticos bajo el calificativo de pintores «de gestos», en contraposición al estilo denominado abstracción cromática, radicalmente distinto, que también surgió en los años 50 en Nueva York. Bradley Walker Tomlin, Lee Krasner (la viuda de Pollock) y Conrad Marca-Relli fueron los principales pintores «de gestos» de la antigua generación. Dos mujeres, Grace Artigan y Joan Mitchell, difundieron los descubrimientos de los pintores de acción entre la generación más joven con personalización clara del lenguaje en dirección al realismo o a una ambiciosa pintura de diseños repetidos sobre toda la superficie del lienzo.

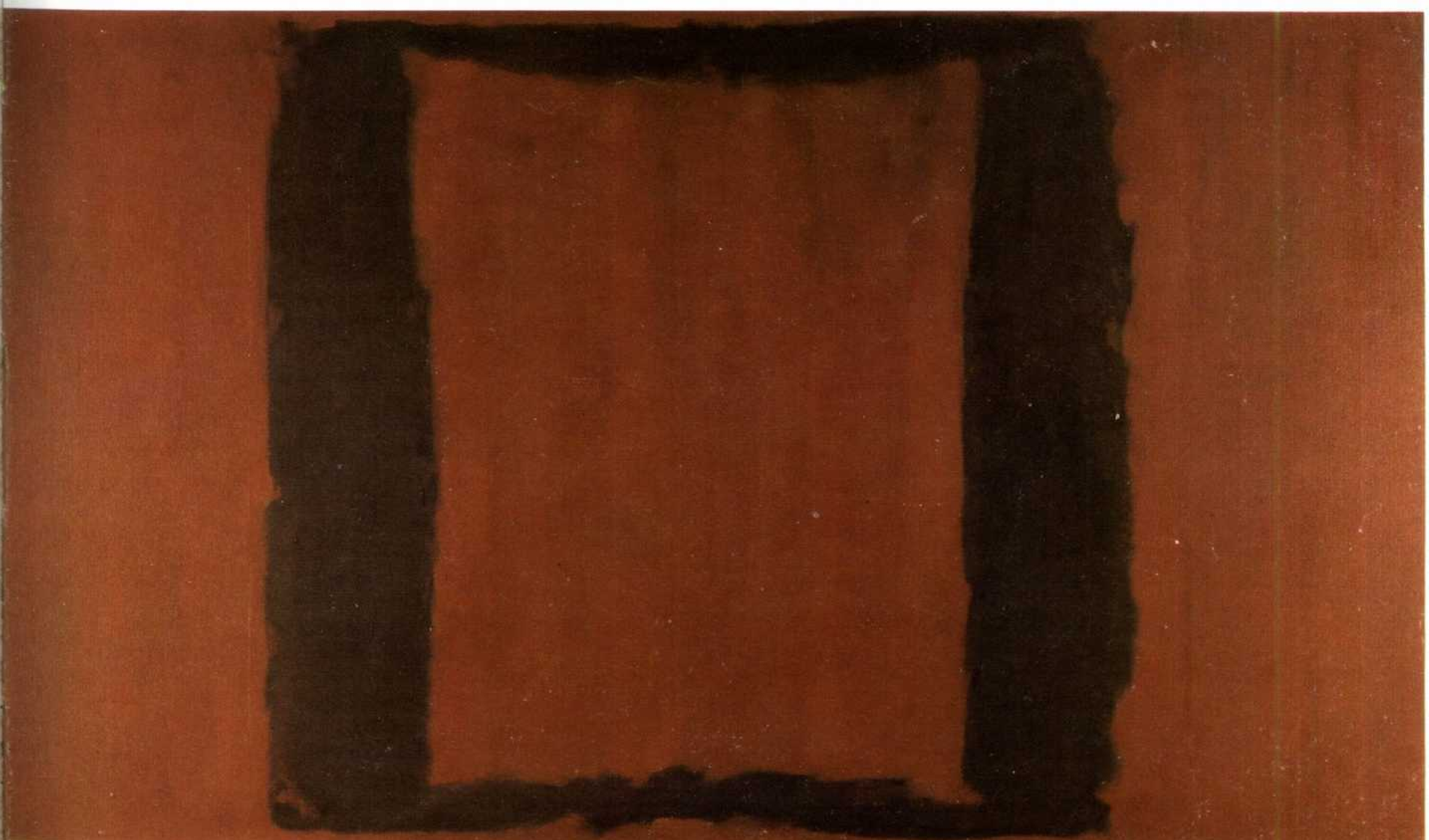
Hans Hofmann (1880-1966) fue un caso especial, conocido principalmente como profesor académico de numerosos artistas abstractos de la segunda generación. Hofmann fue el verdadero inventor de la técnica del vertido, como anticipando a Pollock, pero no plasmó su invento en el método codificado que todos conocemos hoy y que Pollock empleó para ampliar las fronteras del arte. Las pinturas más bellas de Hofmann resumen los conflictivos logros del arte de principios del siglo XX dentro del contexto personal del autor, que combina la exuberancia del expresionismo alemán, una estructura cubista y los expresivos colores de Matisse y Delaunay.

Como una significativa reacción a los pintores «de gestos», la abstracción cromática —Barnett Newman, Clyfford Still, Mark Rothko, Ad Reinhardt, etc.—, creó grandes extensiones ininterrumpidas y alternadas de colores vivos y fríos formando manchas cromáticas, en vez de fijarse en el detalle lineal, la tensión superficial y la diversidad formal. Sus grandes lienzos querían subyugar el ego del espectador y crear en él una sensación de sereno temor reverencial. La impresionante escala de las pinturas murales realizadas por Rothko para el restaurante de las Cuatro Estaciones (1958-59; en la actualidad en la Tate Gallery de Londres), con grandes zonas homogéneas pintadas en color rojo, quería reflejar el misterio del ser humano, de acuerdo con la idea de Edmund Burke de lo sublime en el arte (*véase* Arte Romántico). Aunque todos los artistas buscaban la purificación del acto pictórico, también deseaban alcanzar la firme y concreta sensualidad cromática de Matisse y de la tradición abstracta moderna. Estas influencias sobrepasaron claramente al deseo de elaborar y crear una atmósfera romántica en sus cuadros.

Los enigmáticos iconos de Reinhardt resultan aún más puros: se aproximan a la monocromía, constituyendo quizá el ejemplo máximo de rigor formal en la pintura americana contemporánea. Tras una fase primitiva, en que hizo pictografía —las cuales recuerdan el arte indio de la costa noroeste— Adolph Gottlieb (1903-73) dejó la pintura

figurativa en la que se narraban mitos para dedicarse a pintar símbolos abstractos; lo mismo hicieron muchos contemporáneos suyos, entre los que podríamos citar a William Baziotes (1912-63). En los años 60 una nueva generación tomó como punto de partida la impersonal técnica pictórica de Newman y Reinhardt, prefiriéndola a la de Rothko y Gottlieb con sus pruebas de mayor sensibilidad poética. Los minimalistas de hace pocos años estaban más interesados en el carácter reduccionista de la pintura de manchas de color (abstracción cromática) que en la retórica romántica de lo sublime. La nueva generación prefería la insistencia de Reinhardt en el anonimato y en la ausencia de emoción que debía reflejar la pintura.
Había bastantes diferencias entre los distintos expresionistas abstractos. Philip Guston (1913-80) llevó a la Escuela de Nueva York un intelecto inquisitivo y una pincelada exploradora. Esta pincelada, lenta y pesada, paraliza y prolonga visiblemente los gestos de la pintura de acción, creando metáforas sentidas vivamente que reflejan dudas y certeza, caos y orden, desasosiego y calma. Robert Motherwell constituye una interesante excepción a la estructura del «una cosa u otra» de la pintura «de gestos» y cromática de los expresionistas abstractos. Entre 1965 y 1980 se aproximó bastante a la abstracción cromática de Newman y Rothko, ciertamente más que al estilo más emotivo y de gestos del expresionismo abstracto.
El período de la posguerra produjo importantes innovaciones en el campo de la escultura, con un espíritu similar al de la pintura de acción. Poco después de la guerra apareció un lenguaje de construcciones de metal moldeable común a escultores de personalidad tan distinta como David Smith, Ibram Lassaw, Théodore Roszak, David Hare, Herbert Ferber, Seumour Lipton y otros. Tomando de los surrealistas su gusto por lo accidental y el signo casual, los nuevos escultores trabajaron el acero soldado y distintas aleaciones metálicas, sintetizando el diseño espacial lineal y abierto con el formalismo constructivista. Al igual que los expresionistas abstractos, descubrieron que sus primeras obras eran subjetivas, imaginativas y agresivas. De todas formas, no toda la nueva escultura surgía de sentimientos exasperados y estridentes. Variaba de la serenidad luminosa de las jaulas delicadamente realizadas por Ibram Lassaw a las figuras derivadas de la naturaleza realizadas por Seymour Lipton, que parecen máquinas orgánicas o híbridas.
El escultor más innovador de este momento fue David Smith (1906-65), que se dedicó a realizar esculturas en acero tras estudiar en profundidad la obra de Picasso y González y trabajar en una fábrica durante los años de la guerra como soldador de tanques del ejército. Las obras de Smith de los años 40 y 50 son muy distintas y están llenas de símbolos personales; su estilo varía del delicado detalle lineal a los volúmenes macizos formados por láminas de metal unidas. Alternativamente evocó los elementos típicos del surrealismo y las técnicas y métodos del racionalismo constructivista. En 1956 Smith empezó a experimentar la escultura modular y creó formas parecidas a cajas con las que realizó durante los últimos cinco años de su vida

Negro sobre marrón, uno de los murales del restaurante de las Cuatro Estaciones, de Mark Rothko; óleo sobre lienzo; 2,672 × 4,57 m.; 1969. Tate Gallery, Londres.





sus series escultóricas más importantes: las series *Cubi*. Esos precarios conjuntos de cilindros, discos y cajas rectangulares soldados formando uniones asimétricas, bruñidos y ensamblados con alambres para que sus superficies reflejen la luz como las escamas de un pez, son una de las invenciones plásticas más originales del arte americano del siglo XX. Estas series son un precedente de las cajas metálicas geométricas de la nueva generación de escultores minimalistas de los años 60: Don Judd, Robert Morris y otros.
Curiosamente, otro escultor de la generación de Smith se anticipó aún más claramente e influyó directamente en la evolución y desarrollo de la escultura minimalista: Tony Smith (1912-80), que realizó sobrias formas geométricas en madera contrachapada y construcciones metálicas a gran escala en 1962, adelantándose al culto a la manufactura metálica anónima de finales de esa misma década.
Una figura única y misteriosa en la escultura americana fue Joseph Cornell (1903-72), que empezó a realizar construcciones surrealistas hacia mediados de los años 30. Su obra combinaba la severidad estructural del constructivismo con las fuentes subconscientes de la iconografía fantástica surrealista y una serie de curiosidades románticas. Los moldes en yeso de Jasper Johns, insertados en sus cuadros de dianas, y las cajas de alfileres, objetos de taxidermia e hilos de vivos colores de Lucas Samara se pueden considerar descendientes directos de las extrañas invenciones de Cornell. La obra de Louise Nevelson (1899-) representa otro alejamiento original de la típica producción artística de los escultores-soldadores de los años 50. Sus paneles de madera y otras construcciones grandes y pequeñas contienen invariablemente objetos recogidos aquí y allá —postes, trozos de mobiliario y cosas por el estilo— que la artista sigue coleccionando en la actualidad. La basura de las calles se combina formando composiciones abstractas. Nevelson ha trabajado en estos últimos años en la fabricación a gran escala de esculturas metálicas, aunque en este caso sus obras son quizá menos poéticas que sus construcciones en madera, si bien formalmente más sobrias y controladas.
En los años 60 la interacción entre arte y tecnología se ha apoderado de la imaginación popular, ya que en todo el mundo los artistas han empezado a experimentar con nuevos materiales sintéticos y plásticos y a colaborar con científicos. Estos nuevos caminos fueron abiertos por la revalorización de la ilusión óptica y de otros fenómenos perceptivos, como en el llamado «op art», que precedió la investigación de técnicas industriales y de la tecnología electrónica en el arte. El principal representante del «op art» fue el artista de origen alemán Josef Albers (1880-1976), que creó e introdujo en la Bauhaus ya en 1930 un nuevo elemento dinámico de percepción en la pintura, con multiplicidad de variantes ópticas y contrastes cromáticos. Albers fue uno de los primeros que descubrió el potencial emotivo de los estímulos visuales. Dejó Alemania para enseñar en el Black Mountain College de Carolina del Norte en 1933, y desde este año hasta su muerte, en 1976, fue el director indiscutible de una corriente de abstracción purista. En los años 60, sus primeros experimentos cromáticos profetizaron el arte óptico u «op art». Después de 1949 pintó obras modulares de colores planos con distintos tonos y tamaños y formatos prácticamente idénticos. Su famosa serie titulada *Homenaje al Cuadrado* constituye el primer ejemplo de arte óptico en serie en América. Aunque su influencia como profesor en el Black Mountain College y en la Universidad de Yale fue considerable —tuvo como discípulos, entre otros, a Robert Rauschenberg, Kenneth Noland y Richard Anuskiewicz—, sólo Anuskiewicz prosiguió sus investigaciones para lograr un arte que estimule la percepción dentro de unas formas geométricas rigurosas y precisas.
Si el arte óptico no tuvo tanta influencia en América como en Europa, numerosos escultores se sintieron atraídos en los Estados Unidos, al igual que en el resto del mundo, por la escultura en movimiento o cineticismo, otro movimiento que mostraba gran interés por la tecnología moderna. Uno de sus exponentes principales es el neozelandés Len Lye (1901-). Ha construido máquinas con piezas metálicas muy bellas de acero inoxidable; al ponerse en movimiento, las formas impulsadas violentamente se mueven tan deprisa que da la impresión de ser destellos de luz carentes de materia. El escultor George Rickey (1907-) ha creado paletas metálicas largas, pintadas o de acero inoxidable, que se mueven más lentamente, en equilibrio precario sobre fulcros, y otras formas que parecen batidores de huevos y



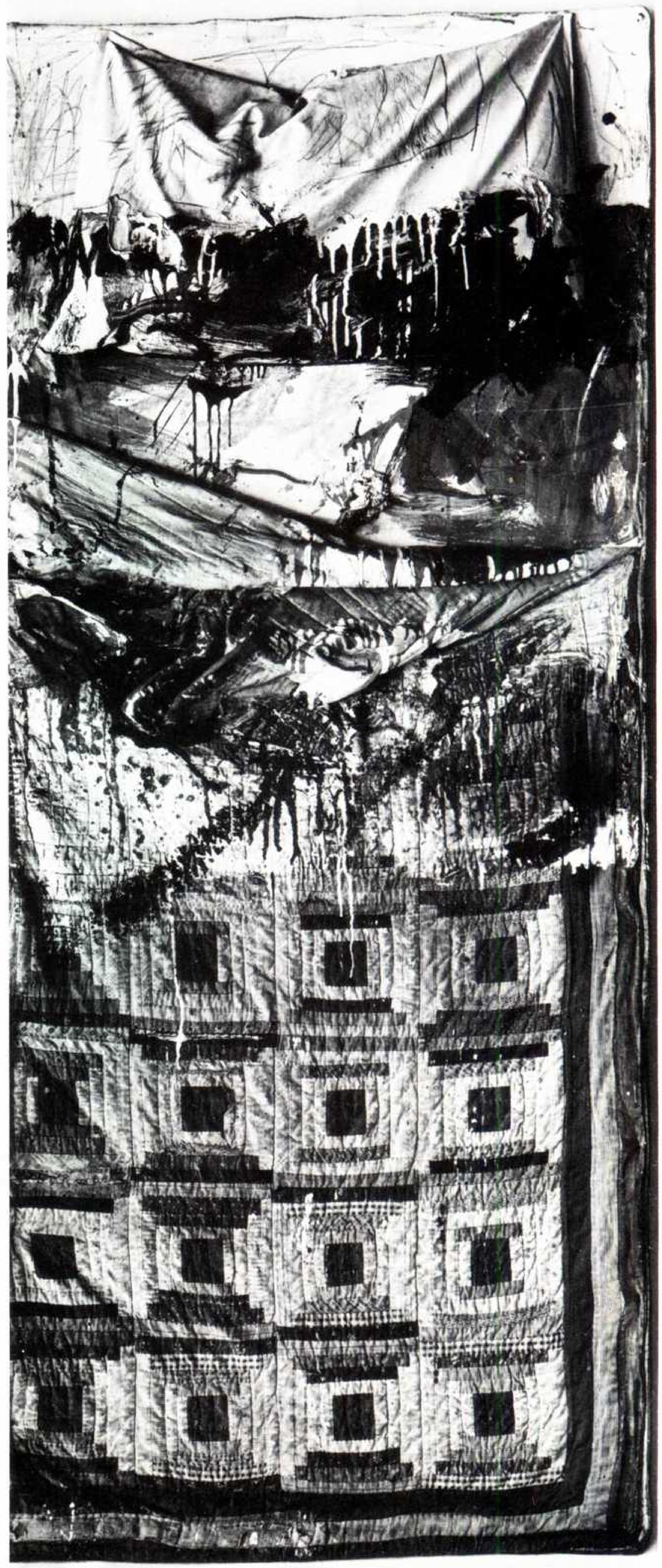
Humo, de Tony Smith; acero; 7,31 × 10,36 × 14,63 m.; 1967-79. Corcoran Gallery of Art, Washington D. C.

La Grande Vitesse, de Alexander Calder; acero; 1969; Plaza de Vandenburgo, Grand Rapids, Michigan.



Dieciséis Jackies, de Andy Warhol; pintura acrílica y esmalte sobre lienzo; 2,03 × 1,63 m.; 1965. Walker Art Center, Minneapolis.

que él llamó «batidoras espaciales». Sus bellas esculturas se mueven y giran lentamente, impulsadas por corrientes de aire. Sus superficies bruñidas y reflectantes despiden luz de una manera que eclipsa la forma y el volumen sólidos, estando, por tanto, relacionadas con la emisión de energía de las esculturas móviles de Len Lye.
En el arte de la luz, Chryssa (1933-) ha sido el primer artista americano en utilizar la energía eléctrica y los tubos de neón. Chryssa combina elementos de neón con fragmentos de anuncios de comercios tomados de un entorno urbano. Hacia finales de los años 60 la luz y el neón han sido utilizados también por otros artistas, tan distintos entre sí como Dan Flavin, Robert Morris, Bruce Nauman y Keith Sonnier, consiguiendo ampliar este tipo de arte y definirlo de forma específica en términos puramente formales.
Hacia finales de los años 60, tanto en pintura como en escultura, en el proceso de creación artística predomina la tendencia positiva más que la romántica o la expresionista. Como ejemplo de los cambios que se produjeron por aquellos años, podemos citar el cuadro *Helada lila* (197; Colección de Hanford Yang, Nueva York), de Helen Frankenthaler (1928-), donde se mezcla la abstracción «de gestos» con los colores vivos y escalas de la abstracción cromática. De todas formas, la artista ha transformado significativamente sus fuentes de inspiración. Sus espesas capas de color resultan más eficaces desde el punto de vista óptico que de textura. Los perfiles borrosos de las formas están determinados por el proceso de secado, método compartido con el exquisito pintor cromático Morris Louis (1912-62). El color, la forma y los perfiles hablan por sí mismos como un fenómeno puramente físico y óptico en el arte de Louis y Frankenthaler, liberado de la retórica romántica de lo «sublime en lo abstracto». Estas pinturas ya no sugieren un propósito moral urgente o una superación de dificultades, como las de los artistas abstractos americanos de la primera generación «heroica». Son abiertamente hedonistas y proponen una aproximación más impersonal a la actividad artística, característica de los años 60 y 70. Sucesores de los expresionistas abstractos con tanto talento como Frankenthaler, Kenneth Noland y Ellsworth rindieron homenaje a los pioneros del expresionismo abstracto emulándoles desde el punto de vista formal, pero en el arte de la nueva generación se pierde algo de su sentido de aventura y de su iconoclastia social.
Uno de los artistas jóvenes más influyentes de los años 60 fue el pintor Frank Stella (1936-). Comenzando con sus cuadros de rayas negras del período 1958-60, y siguiendo con sus series de obras de grandes dimensiones y vivos colores —realizadas en los años 60— y finalizando con sus relieves de reciente construcción, Stella ha conseguido cambiar los habituales papeles de la geometría y del diseño de la Bauhaus en el arte moderno. Ha creado un nuevo equilibrio entre la concepción de la pintura como ilusión visual y como objeto: la ha convertido, por tanto, en algo de significado literal y denotativo. Sorprendentemente, los cuadros de finales de los años 70 —altorrelieves expresionistas— recuperan la emotividad del expresionismo abstracto, a pesar de su adhesión a reglas predeterminadas y a la utilización de curvas francesas y otras formas tomadas del campo de la ingeniería. De distintas maneras, Robert Ryman, Brice



Cama, de Rauschenberg; pintura combinada; 1,87 × 0,79 m.; 1955. Leo Castelli Gallery, Nueva York.



Canadian Club, de Richard Estes;
óleo sobre lienzo; 1,22 × 1,52 m.; Colección
de M. G. Neumann, Chicago.

Marden y Robert Mangold han dado definiciones del campo pictórico como un muro vacío y lo han integrado con una superficie de color físicamente tangible, o han establecido un nuevo tipo de equilibrio entre el espacio del color atmosférico y el sentido de la pintura como una estructura arquitectónica.

En cualquier caso, durante los últimos años de la década de los 60 la característica principal del arte fue la idea, en vez de la obra física o la definición visual. El escultor y pintor Sol Le Witt (1928-) describió la idea como «la máquina que realiza el trabajo». «La intención del artista —escribió Le Witt en su primera declaración sobre el arte conceptual que se publicó— no es instruir al espectador, sino darle información. Si el espectador entiende o no la información, no es responsabilidad del artista». A pesar del valor dado al proceso cerebral, el carácter final del producto sigue siendo, en palabras de Le Witt, «intuitivo». Aunque, sin duda alguna, es más conocido por sus sobrias esculturas minimalistas y por la invención del arte conceptual, Le Witt comenzó a finales de los años 60 a proyectar murales realizados posteriormente por otros artistas: se trataba de proyectos en los que predominaba la claridad conceptual de sus ideas. Si bien sus ideas eran metódicas, los resultados demuestran, sin embargo, que además de las consideraciones teóricas, en la elaboración de las obras ha intervenido la sensibilidad.

Aunque el arte abstracto y el conceptual han seguido floreciendo desde las primeras exploraciones, realizadas en la posguerra, muchos otros lenguajes de carácter menos estrictamente formal han surgido y alcanzado gran importancia durante los años 60 y 70. Entre ellos destacan nuevas formas de realismo —especialmente el pop art y el fotorrealismo—, formas autobiográficas de arte conceptual, variedades en el arte dramático y un género sin precedentes de escultura ambiental de grandes dimensiones.

Uno de los innovadores más importantes de la generación posterior a De Kooning, que consiguió combinar el realismo

objetivo y la abstracción formal, fue Jasper Johns (1930-), conocido fundamentalmente por sus primeros cuadros de dianas y de la bandera americana. Ambas series consiguen plantear importantes preguntas sobre la naturaleza del objeto artístico, aunque Johns desarrolla sus temas con gran sensibilidad y evidente habilidad pictórica. Estos cuadros demuestran que se puede hacer pintura a partir de formas que a la vez son complejas y tan familiares que se pueden ver como una unidad completa, sin partes distintas unidas por una relación determinada. Dado que la imagen en cuestión llena el lienzo completamente o se sitúa en el centro de éste, no se produce ninguna relación entre la imagen y el campo. Sin embargo, las dianas y banderas de Johns se consideran «arte» por haber sido ejecutadas con medios pictóricos muy sensuales y palpables.
La elección deliberada, por parte de Johns, de temas bidimensionales retaba al espectador, que no sabía con seguridad si estaba mirando la pintura de un objeto o al objeto en sí mismo: a un objeto hecho de pintura. Para conseguir este efecto, las formas tenían que ser tan familiares que obviamente el pintor no podía haberlas inventado. Mediante esta estratagema, Johns recuperó la imagen para la pintura sin convertirse en un pintor figurativo, lo que había constituido un problema sin solución para Pollock y De Kooning. Johns era consciente de las paradojas y juegos visuales del arte de Duchamp. Más de una vez parafraseó directamente a esta fértil fuente de inspiración de sus especulaciones metafísicas sobre realidades cotidianas y artísticas.
Johns y su amigo Robert Rauschenberg (1925-) impresionaron al público de finales de la década de los 50 presentando objetos de uso cotidiano e imágenes tomadas de la cultura popular como obras de arte. Su nueva y osada táctica abrió las puertas directamente al pop art. A diferencia de sus predecesores, la obra de los artistas pop no está dominada o velada por el carácter material de la pintura. Estos artistas rechazaron vehementemente tanto la noción del arte como propiedad elitista de los expresionistas abstractos como su presunto monopolio de la gran cultura y de las cualidades de la pureza moral. El arte pop escandalizó al mundo artístico americano extendiendo el calificativo de obra de arte al *Kitsch* y al arte comercial de mala calidad que los representantes del «arte elevado» despreciaban. Uno de los mensajes críticos del arte pop era, en palabras de Roy Lichtenstein (1923-), que se podía hacer arte de calidad a partir de cosas tan «despreciadas» como las tiras de *comics* o los anuncios de las vallas publicitarias.
Para James Rosenquist (1933-), las grandes dimensiones de las vallas publicitarias constituyeron un ejemplo original a gran escala de arte pop americano. A Rosenquist le encantaban las maravillas de la tecnología. Sus iconos comerciales, a menudo pintados a escala mural, como *La cápsula del flamenco* (Galería Leo Castelli, Nueva York), que mide 3 m. por 9,7 m., acreditan su gran talla en el arte americano. Las imágenes son algo oscuras, e invitan a la lectura entendida como comentario poético de la técnica en sí misma sugiriendo constantes cambios, la disolución y metamorfosis en reflejos brillantes y una superficie de color cambiante. Sus grandes pinturas son deslumbrantes desde el punto de vista visual, y muy subjetivas a un nivel de sensaciones.
Un interesante aspecto del arte pop, una vez que ha pasado el tiempo y que sus primeros escándalos se han desvanecido, es su método narrativo. Narración puede parecer a primera vista un término equivocado para unas imágenes tan estáticas y repetitivas como las del arte pop, pero al mismo tiempo puede servirnos como aproximación a otros



Malecón en espiral, de Robert Smithson; construcción en tierra; 1970. Great Salt Lake, Utah (U.S.A.).

desarrollos artísticos más recientes. En el caso del artista pop más famoso, Andy Warhol, sus escenarios alternativamente dulces y violentos no tienen acción o una trama con un principio y un fin. Las variantes narrativas habituales en el arte realista o anecdótico también están ausentes en las obras de Warhol. Nada ocurre en realidad, en el sentido narrativo al que estamos acostumbrados.
Lo importante en sus pinturas es enfrentarlas, al menos en parte, con el aburrimiento como consecuencia más que como respuesta específica al tema desarrollado, que una presentación mecánica e inexorable ha neutralizado. No importa lo truculentas que puedan ser las imágenes de Warhol —por ejemplo, en su famosa serie titulada *Desastres* aparecen cuerpos destrozados y carrocerías de automóviles aplastados—: las emociones son contenidas adoptando una postura fría y distante. A pesar de su iconografía sin contenido específico y de su impasividad, Warhol trabajó también en el área del mito público y de la parábola durante los años 60. Es imposible olvidar sus obsesivas imágenes de Jacqueline Kennedy en el funeral del presidente asesinado. De hecho, Warhol puede considerarse un pintor de la historia de nuestros días, ya que sus imágenes dominantes e ironías visuales están íntimamente relacionadas con las condiciones y aspectos sociales de la masificada cultura urbana contemporánea y con los medios de comunicación de masas, como los periódicos y la televisión.
La fotografía alcanzó un gran auge en los años 60 gracias a un nuevo estilo artístico conocido con el nombre de hiperrealismo. Los cuadros de los hiperrealistas eran imitaciones aún más fieles de las imágenes de los medios de comunicación que el arte pop, al basarse en reproducciones lo más exactas posibles de la actualidad como se ve a través de una cámara fotográfica. El humor corrosivo y exagerado de Claes Oldenburg, reflejado en sus imágenes pop de réplicas de comida a tamaño gigante y en sus esculturas de objetos también monumentales, o los montajes de elementos de la cultura popular y los iconos comerciales de Rosenquist fueron transformados por los hiperrealistas en ironías visuales descaradas al representar con todo detalle y precisión desde un cuarto de baño hasta los tubos de neón y las fachadas de la manzana del New York Times.

Pinza, de Claes Oldenburg; acero: 13,7 m.; 1977.
Centre Square, Philadelphia, Pennsylvania.



Traduciendo directamente al lienzo la imagen fotográfica, los hiperrealistas reflejan la deslumbrante artificialidad de la vida moderna. El tema favorito de Ralph Goings y de varios otros artistas hiperrealistas es el del automóvil. Ellos siguen pintándolo en la actualidad, conscientes de que es un símbolo del *status* de una persona. De todas formas, curiosamente, la intensa emoción que tan a menudo embarga al cliente que compra un coche para demostrar su pertenencia a una clase social determinada contrasta con la manera desapasionada en que el pintor pinta éste y otros objetos que son habitualmente presa codiciada del consumidor. Mediante las descripciones de los pintores se neutraliza totalmente el atractivo del tema del automóvil de los anuncios en color. Esta es una de las muchas ironías del hiperrealismo, ya que desarrolla el intenso simbolismo erótico del americano medio a la caza del coche último modelo o de otros objetos que encuentra en grandes almacenes y supermercados de una forma superficial y desenfadada. Sin embargo, estas imágenes a menudo revelan una curiosa complejidad e incongruencias en la abstracción de sus superficies reflectantes; en los lienzos hay mini-mundos y agujeros que están muy cerca de la abstracción pictórica moderna.
Inevitablemente, la obsesión por el dato visual, basada en la fotografía, abrió las puertas a una transcripción similar del mundo, pero ahora en tres dimensiones.
La humanidad de poliéster creada por Duane Hanson resulta al mismo tiempo real y extrañamente irreal, con lo que es el equivalente del tema inanimado de los cuadros hiperrealistas. Sus figuras, al igual que las de John de Andrea, recuerdan a las de cera de Madame Tussaud por la precisión y detalle de los gestos humanos. La fascinación por las copias de seres humanos en convincentes réplicas a tamaño natural es muy antigua, convirtiéndose ya en nuestra época en una obsesión con la obra de Mary Shelley *Frankenstein*. En la actualidad, cuando los originales y las reproducciones no son tan fáciles de distinguir a causa del impacto de los *mass media* y cuando los consumidores son manipulados cada vez más por la publicidad, la semejanza entre estos seres tridimensionales y los humanos no resulta tan asombrosa. Cuanto más exactas son las réplicas anatómicas y la ropa que llevan, más adquieren una monstruosa cualidad que recuerda a la Sala de Presidentes Americanos (éstos son autómatas programados) de Disneylandia o al robot asesino de la película *Westworld*, en la que Yul Brynner es un humanoide socialmente descontrolado.
Otro desarrollo apasionante del realismo tradicional y de las formas artísticas narrativas es el «Story Art» o arte de historias. El término fue creado para caracterizar una variante del arte conceptual que combina sus medios visuales y verbales eliminando gran parte de sus pretensiones filosóficas en favor de una alegre observación autobiográfica y de la fantasía. En vez de explorar primariamente teorías, desafiando los intereses tradicionales de la pintura, los pintores narrativos Peter Hutchinson, John Baldessari, Bill Beckley y otros, han hecho de su arte un vehículo para expresar sus extrañas y quijotescas percepciones. Una prueba de su hedonismo es la exaltación, en los años 70, de las brillantes fotografías en color frente a la fotografía en blanco y negro, mucho más árida, del pasado.



El espíritu del arte actual.—La serie de fotografías de John Baldessari titulada *Humo de cigarro para igualar nubes diferentes* (1971) está formada por dos fenómenos visuales distintos e independientes: uno está basado en la memoria y el otro, en la vista. Cada uno tiene dos elementos distintos en tres fotografías en color: nubes y humo de cigarrillos. El artista, quizá de manera absurda, intenta imitar la forma de las nubes con una bocanada de humo de cigarro. La forma de la nube se ve en la pequeña instantánea en color pegada a su frente, permitiéndonos juzgar el éxito o fracaso del experimento visual. De esta manera, la obra juega con el pasado y el presente, planteando cuestiones sobre identidad y el proceso de creación artística aunque a primera vista la idea de establecer una comparación tal pueda parecer ridícula o arbitraria.

A finales de los años 60 y principios de los 70, cuando disminuyeron las tensiones sociopolíticas en América, el *Zeitgeist* empezó a cambiar hacia un mayor populismo, alejándose de las implicaciones y compromisos emocionales del período de la guerra del Vietnam. Los estilos predominantes fueron nuevos tipos de realismo académico que carecían de la crítica cultural inherente a toda vanguardia artística, incluso al arte pop. Si el espíritu de los años 60 fue ampliamente creativo e inclusivo, el arte de los 70 fue prácticamente lo contrario. Predominaba una nueva mentalidad, narcisista y «solitaria», reflejada en numerosas áreas de la cultura norteamericana, especialmente en el mundo del vídeo y de los escenarios. Se pueden encontrar analogías también en la popularidad alcanzada por las formas contemporáneas de meditación trascendental y autorrealización. Había un impulso evidente en contra de la experiencia social compartida, un alejamiento del público; esto ha hecho que los artistas prefieran trabajar lejos de la multitud. Gran parte de la producción artística de principios de los años 80 tiene un carácter más privado que público, y el fenómeno resulta especialmente evidente en el énfasis puesto en el campo del vídeo en la biografía artística.

Los importantes acontecimientos de los años 60, en los que participaron muchedumbres entusiastas, dieron paso a representaciones artísticas solitarias, estáticas y a menudo *voyeurísticas*, de las que el «Body Art» de Vito Acconci es un ejemplo muy representativo. Numerosos artistas han dejado de concebir y ejecutar las grandes y atrevidas pinturas y esculturas de los años 60, para dedicarse a crear un microcosmos más controlado, incluso portátil. En este sentido, uno de los más originales es Joel Schapiro, que en estos años ha realizado pequeñas esculturas que, de hecho, son universos en miniatura, expresiones obsesivas de tamaño justo para poderse contemplar y tomar con las manos.

Por otro lado, en el campo de la escultura formalista hay tendencia a una confrontación y orientación más pública, y una proliferación de grandes esculturas de acero realizadas por artistas de tanta calidad como Mark di Suvero, Claes Oldenburg, Louise Nevelson y Tony Smith. Numerosas esculturas monumentales contemporáneas han sido patrocinadas por el gobierno. En su mayor parte son recuperaciones de ideas y estilos de los años 60, y guardan poca relación con la creación artística introspectiva de muchos de los artistas jóvenes más prometedores.

De toda formas, hay momentos en que se unen las caras pública y particular del artista, como es el caso del gran escultor japonés nacionalizado americano Isamu Noguchi (1904). En los años, 40 Noguchi se hizo famoso por sus esculturas privadas de inspiración surrealista y por sus decorados, diseñados para la compañía de baile de Marta Graham. En los años 80, sigue combinando su mundo fantástico privado con un simbolismo exterior más convencional desarrollado en forma de monumentos públicos: entre éstos destacan recientemente la obra *Paisaje en el tiempo*, que se encuentra en Seattle (Washington), y su proyecto público más ambicioso hasta la fecha: la fuente y la plaza Dodge en Detroit.

El medio ambiente también ha dado origen a construcciones privadas tan bellas como el *Malecón en espiral*, de Robert Smithson, que se encuentra en Great Salt Lake, y la larga franja de tela de Christo (37 km.) que forma como un río de luz en el paisaje californiano: su *Cerca corrediza*, que fue levantada durante una semana en 1977 y posteriormente desmantelada. En una época de superabundancia material y de peligros ecológicos en el medio ambiente, las obras construidas en tierra nos recuerdan los lazos indisolubles del hombre con la naturaleza.

Aunque las formas artísticas cambian constantemente, es evidente que hay un constante diálogo en las artes visuales americanas: el debate entre las necesidades privadas del artista y su comunicación con el público. Desde 1970 el arte ha sido radicalmente ecléctico y pluralista, y han aparecido personalidades tan originales y creativas como las de los años 60: Johns, Oldenburg, Stella, etc. Es evidente, en cualquier caso, que la energía desplegada a principios de la década de los 80 y los numerosos artistas jóvenes con talento que están trabajando dentro de distintas tendencias artísticas está haciendo que la contribución de los Estados Unidos al proceso evolutivo del arte moderno siga siendo fundamental e indispensable.

Para mayor información:

Brown, M. W.: *American Painting from the Armory Show to the Depression*, Princeton (1955). Brown, M. W.: *The Modern Spirit: American Painting 1908-1935*, Londres (1977). Greenberg, C.: *Art and Culture: Critical Essays*, Boston (1961). Hunter, S. y Jacobson, J.: *American Art of The Twentieth Century: Painting, Sculpture, Architecture*, Nueva York (1973). McCoubrey, J. W.: *American Art 1700-1960: Sources and Documents*, Englewood Cliffs (1965). McCoy, G.: *Archives of American Art: a Directory of Resources*, Nueva York (1972). Pincus-Witten, R.: *Post-Minimalism*, Londres (1978). Rose, B.: *American Art since 1900: a Critical History*, Nueva York (1975). Rose, B.: *Readings in American Art*, Nueva York (1975). Sandler, I.: *The Triumph of American Painting: a History of Abstract Expresionists*, Nueva York (1970).

CATEDRAL, DE JACKSON POLLOCK

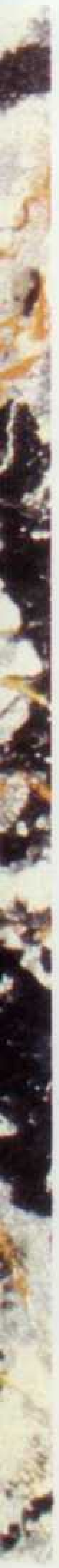
Pintado en 1947, *Catedral* (Dallas Museum of Fine Arts) es una muestra representativa de una fase crucial en el desarrollo de la creación pictórica de Jackson Pollock (1912-56).
Junto con *Cinco brazas* (Museum of Modern Art, Nueva York), pintado ese mismo año, representa el culmen de su maestría en la técnica pictórica del goteado. El control, precisión y madurez de sus obras posteriores es el resultado del esfuerzo concentrado y de la experimentación, cuyos frutos son ya evidentes en la estructura perfectamente organizada del cuadro *Catedral*.
En 1947, año durante el cual vivió en Long Island, lejos de los agobios de Nueva York, Pollock abandonó las imágenes literales con las que había seguido experimentando a pesar de utilizar métodos de trabajo cada vez menos convencionales. Al abandonar unas figuras que dependen para su realización de unos contornos definitivos, Pollock pudo explotar al máximo el potencial expresivo inherente a la libertad de pintar aplicando la pintura al lienzo directamente del tubo con una jeringuilla.
En *Catedral* las líneas abstractas de Pollock se liberan de su papel tradicional, consistente en delinear contornos y formas. Se convierten entonces en las protagonistas del drama representado en el lienzo, actuando como un elemento animador del plano pictórico. Finas líneas forman entramados escultóricos independientes del fondo. En la densa serie de planos se constituye la pintura, se forman tramas de colores puros y se consigue la profundidad espacial. Al desplazarse el ojo por la superficie del lienzo, es atraído por el brillo del rojo, del amarillo o del azul, con lo que los planos avanzan o retroceden.
El color plateado, que desempeñará un papel muy importante en sus últimos lienzos, aparece por primera vez en este cuadro. Cuando la luz cambia o el espectador se mueve, su tono varía creando unos efectos espaciales muy bellos. El color plateado brilla, sus tonos se iluminan y relucen y se realza la delicada estructura del cuadro. Por el contrario, cuando el color plateado resulta apagado, estático y opaco, adopta el tono monótono de los demás colores.
La naturaleza cambiante de las líneas y el color da vida a la pintura, cuya estructura crea constantemente acentos rítmicos y se va disolviendo en una armonía perfecta entre la línea y el color.
En el fuerte contraste entre las zonas de color negro, plateado y blanco, y en el delicado entramado de líneas que se cortan y entrecruzan, introduce Pollock una textura visual que, en algunos momentos, resulta físicamente real sobre la superficie del cuadro.
Consciente siempre de la naturaleza de sus materiales, explota sus cualidades tácticas y crea un plano frontal en constante movimiento. La textura de la pintura, aplicada al lienzo directamente desde el tubo, hace aumentar la ambigüedad de la profundidad espacial de la pintura.
Junto con la técnica del «vertido», la utilización del color plateado y, en algunos cuadros, de pintura esmaltada, libera a la obra de Pollock de las asociaciones tradicionales de las pinturas: peso, masa y propiedades físicas de los cuerpos. El indeterminado sistema espacial y gravitacional en el cuadro *Catedral* es expansivo y cósmico. Trascendiendo los límites impuestos por los tradicionales del marco del cuadro, las formas de Pollock no tienen que adaptarse a las dimensiones y forma del lienzo. Sobresaliendo de ésta, suponen una infinita extensión del espacio pictórico.
La fuerte verticalidad de este cuadro, delimitada por dos fuerzas distintas hacia afuera y hacia arriba, quizá tiene en cuenta el título, cosa poco frecuente en la obra de Pollock. En el concepto de catedral como representación arquitectónica de la fe y aspiraciones espirituales del hombre y en la glorificación implícita en su forma ascendente, Pollock puede haber encontrado un eco de la naturaleza mística que, en su opinión, tiene el arte.
A finales de los años 30 y principios



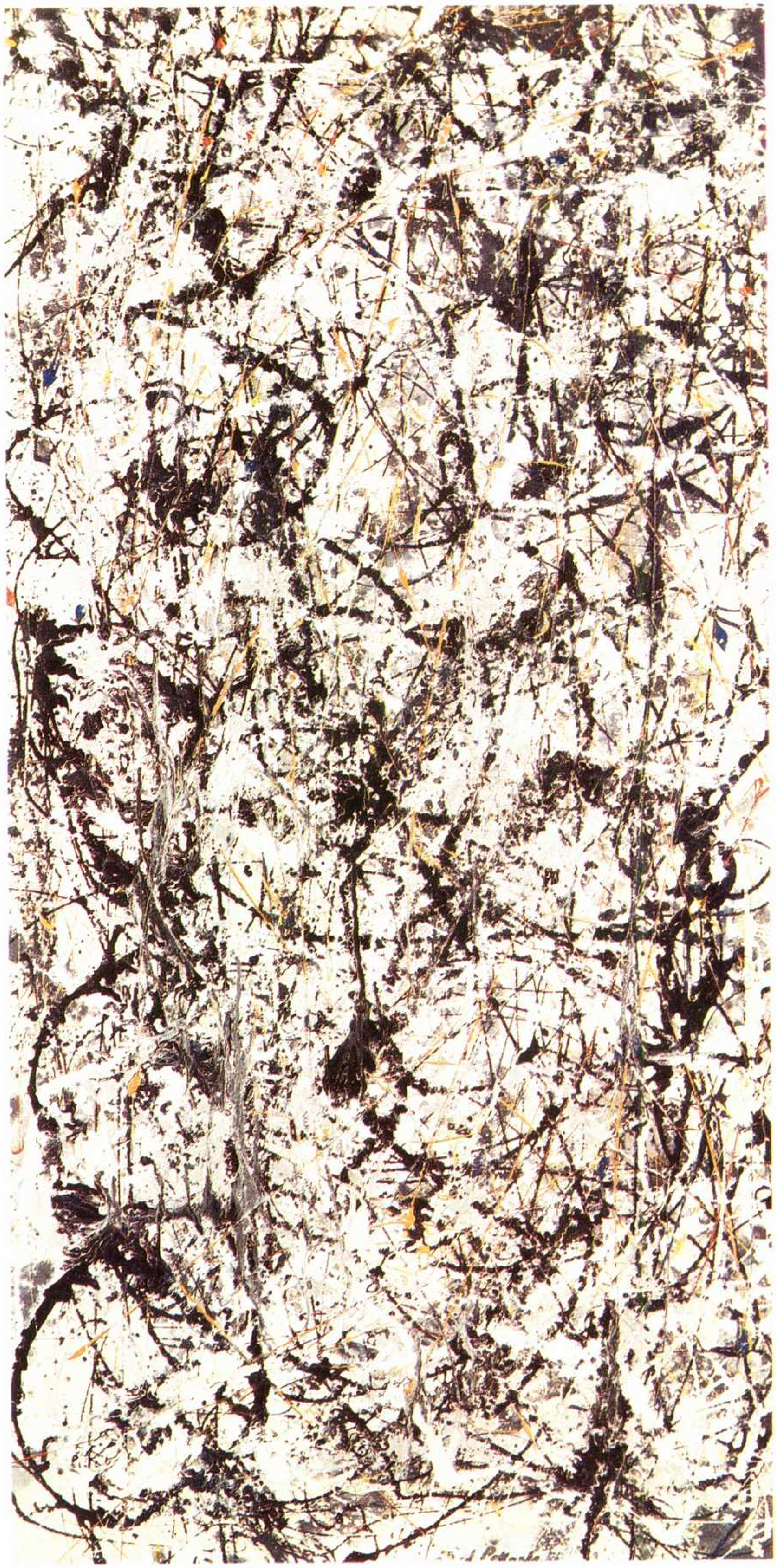
de los 40 los artistas jóvenes de Nueva York rechazaron tanto el obtuso chauvinismo del regionalismo americano como las limitaciones formales del arte abstracto. En un mundo alienante en que el individuo sufre el aislamiento y el desarraigo, ellos pensaban que el arte tiene que estar comprometido tanto con lo universal como con lo elemental. En su expresión personal de la experiencia colectiva el artista podía actuar como individuo representativo, creador de un arte individual y relevante. Unificando a la humanidad a un nivel fundamental, los artistas buscaron en la exploración del subconsciente la fuente de inspiración para sus obras y su medio de comunicación. Para expresar la energía de las fuerzas interiores se necesitaban nuevos medios de expresión y nuevas técnicas.

La técnica del «vertido» de Pollock y su método de ejecución hizo de este artista uno de los «grandes» del siglo XX. Sus cuadros se han convertido en una metáfora de las salvajes fuerzas primitivas que hay en el interior del hombre moderno, desatadas sobre la superficie del lienzo. Su aproximación a la pintura refleja su fe en el gesto corporal automático, o sea, en el significado del propio acto como medio de comunicación. Bajo la influencia del surrealismo y la teoría psicoanalítica, el proceso de creación artística se convierte en la marca personal del artista, de la misma manera que la escritura refleja la personalidad de su autor. Pollock no explicaba sus sentimientos: los expresaba directamente a través del lienzo.

La inmediatez de la técnica de Pollock refleja el énfasis puesto por la vanguardia contemporánea en la pintura como una manifestación directa. En cada chorro de pintura del cuadro *Catedral* está presente Pollock. La longitud de su brazo determina la extensión de sus golpes pictóricos, cada respuesta instintiva a las manifestaciones del espíritu deja su huella sobre el lienzo. Cada obra es un fragmento de autobiografía.



Detalle del centro de *Catedral*.



Catedral, de Jackson Pollock; distintos elementos sobre lienzo; 1,79 × 0,89 m.; 1947. Dallas Museum of Fine Arts.

LII

EL ARTE EUROPEO DESPUÉS DE LA SEGUNDA GUERRA MUNDIAL



Motivo n.º 1 (La Cruz Glenkiln), de Henry Moore; bronce; altura: 3,33 m.; 1955-56. Tate Gallery, Londres.

AL régimen de Hitler se le debe una de las primeras definiciones fácilmente comprensibles del arte moderno, al agrupar todo lo que en la actualidad se considera la expresión más bella y reveladora de su tiempo bajo el calificativo de «arte degenerado». Al hacer esto se aseguró firmemente su supervivencia después de la guerra, ya que el arte moderno, prohibido por la tiranía, se convirtió en un símbolo de libertad. También debido a las circunstancias históricas, los Estados Unidos, bastión de la libertad, se convirtieron, a partir de la posguerra, en el núcleo del arte moderno. La fuerza creadora que había escapado de Europa regresó a través del Atlántico magnificada por el sentido de monumentabilidad típicamente americano y reforzada por esa estrecha relación, también específicamente americana, entre riqueza y vanguardia. En el simbolismo de la regeneración alemana y de la riqueza libre americana, el arte moderno halló una nueva importancia y, de ser un pobre superviviente de la guerra en 1945, pasó a convertirse en una poderosa fuerza en Occidente en menos de dos décadas.

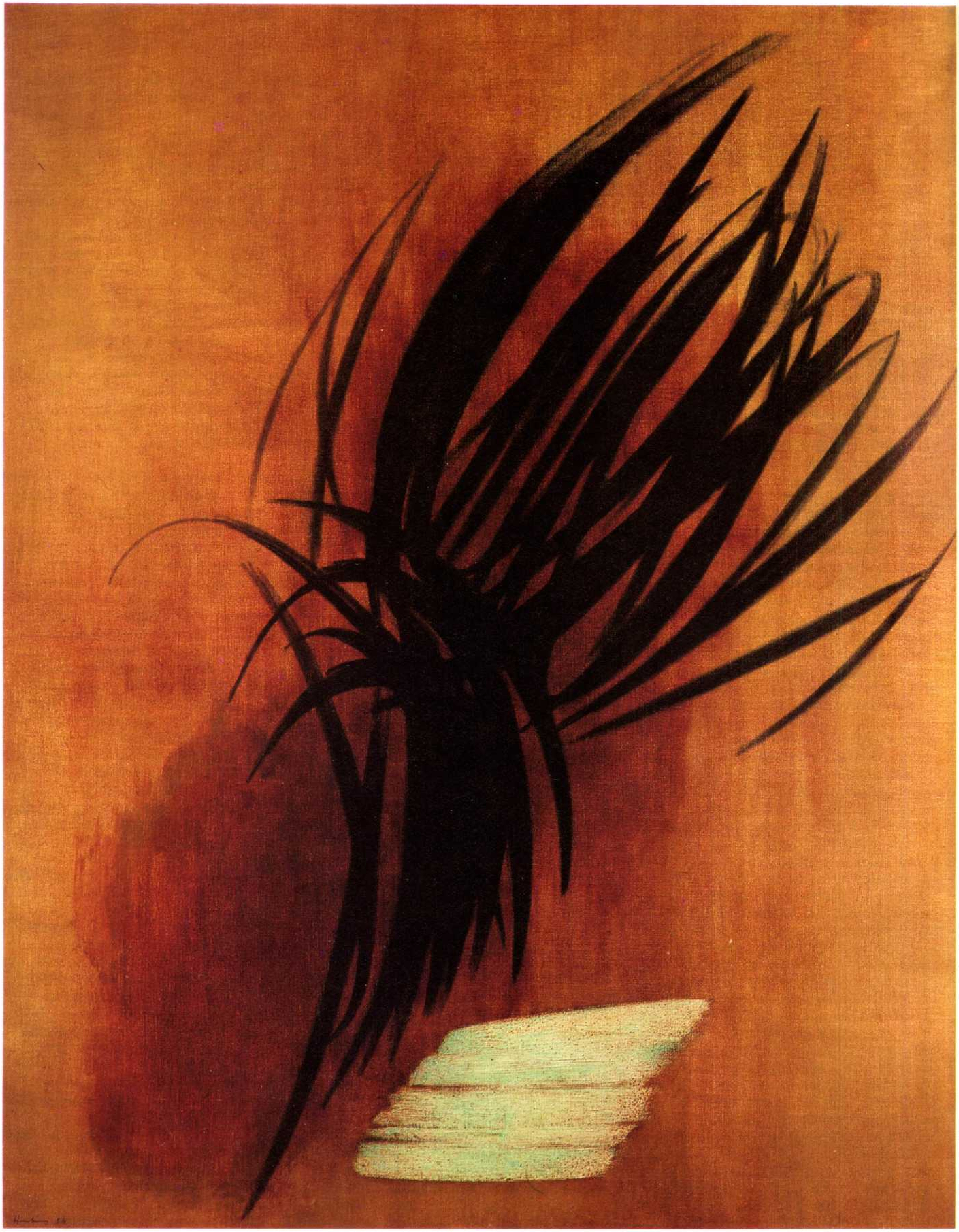
En 1945 no se hubiera podido prever esta evolución. A pesar de su aureola de la persecución nazi, algunos asociaron el arte moderno a la catástrofe de la Segunda Guerra Mundial. El arte de la posguerra siguió distintos caminos reflejando distintas esperanzas y temores de los artistas tras el proceso de Nüremberg y la Conferencia de Yalta. Una nueva necesidad de expresar los sentimientos íntimos encontraba inadecuadas las formas visuales existentes hasta entonces. Para los artistas con conciencia histórica fundamentalmente había tres tendencias a las que se sentían ligados: el surrealismo, el constructivismo y la abstracción, además de un amplio grupo de estilos metamórficos asociados a la escuela de París. El surrealismo resultaba muy adecuado para reflejar la psicopatología inherente a la posguerra, dado su interés por las situaciones límite y sus conexiones con las teorías sobre el subconsciente de Freud. Si bien sus principales representantes habían sobrevivido a la guerra y aún les quedaban muchos años de vida, el surrealismo se había comprometido social y políticamente; por otra parte, su asociación con unas imágenes específicas hacía improbable su continuidad tras la guerra (*véase* dadaísmo y surrealismo).

En comparación con el surrealismo, el arte abstracto había tenido muy poco auge en los años inmediatamente anteriores a la guerra. La fuerza idealista de sus primeros momentos se había desvanecido. El movimiento no figurativo surgido en Rusia y la Bauhaus alemana habían perdido crédito político a finales de los años 20; ambos movimientos se extinguían a principios de los 30. El grupo holandés *De Stijl* se disolvió por causas internas en 1931. Todos estos movimientos resurgieron en París formando grupos más abiertos ideológicamente, como *Cercle et Carré* (1930) y *Abstraction-Création* (1932), que sirvieron para unir a artistas de nacionalidades distintas con tendencia a la abstracción geométrica. A pesar de la incesante búsqueda de una armonía constructiva y ambiental evidente en Europa después de 1945, las tendencias abstracta y constructivista tuvieron poco éxito en la posguerra. De ello puede deducirse que había una necesidad imperiosa de centrarse artísticamente en el expresionismo psíquico.

Entre los extremos del surrealismo y el constructivismo hay un amplio campo en el que, hacia 1939, se había desarrollado una variada morfología artística. El metamorfismo —la presentación de algo que pertenece a una tipología con la forma de otra— era el principal elemento unificador de los distintos artistas de las escuelas de París. Paradójicamente, Inglaterra fue el país en el que el metamorfismo alcanzó mayor auge después de 1946, si bien nunca fue formulado como tal. Una especie de adoración de la naturaleza vitalista y animista caracteriza a dos de los principales artistas ingleses antes de la guerra: Henry Moore y Graham Sutherland. Los escultores ingleses cuyas obras tuvieron tanta aceptación en los años 50, como Lynn Chadwick (1914), Kenneth Armitage (1916) y Elizabeth Frink (1930), realizaron sus obras fundiendo formas cristalinas, de crustáceos y antropomórficas y empleando materiales toscos y desagradables. El gran renombre de Francis Bacon se basa en su metamorfismo, que alcanza su máxima expresión en la obra *Tres estudios de figuras a los pies de una Crucifixión* (1944; Tate Gallery, Londres), que consagró definitivamente a su autor. El metamorfismo de Henry Moore ha sobrevivido a las principales transformaciones sufridas por su obra, desde las formas obtenidas a partir de materiales tallados hasta las biomorfas concebidas en abstracto y posteriormente construidas. El vigor de esta morfología vitalista en la Inglaterra de la posguerra empaña la importancia de la abstracción informal en occidente, donde fue el arte dominante de este período.

El arte que dominó rápidamente en exposiciones y revistas de arte durante la posguerra no adoptó ninguna de las tres tendencias descritas hasta ahora. El tipo de pintura descrita como «abstracción informal» recibió otras denominaciones que reflejaban distintas actitudes críticas, además de amplias variaciones dentro del propio arte. La nomenclatura hacía hincapié en su lirismo («abstracción lírica»), sus motivaciones interiores (*tachisme* o «pintura de gestos»). Pintura de acción y expresionismo abstracto eran términos que describían sus equivalentes americanos, con los que inevitablemente hay que comparar a la abstracción informal europea. El rapidísimo auge de la abstracción informal puede parecer sorprendente, pero sirvió para satisfacer una urgente necesidad de la sociedad europea de la posguerra. Lo que parecía caracterizar a la abstracción informal era la libertad, o al menos la espontaneidad. La desilusión hizo que se desechara la pintura figurativa, que limita la espontaneidad, prefiriéndose el simbolismo. La base conceptual de la abstracción geométrica u ordenada ofrecía las mismas posibilidades. La abstracción informal permitía al artista más que nunca «hablar» directamente mediante la manipulación de sus materiales. De aquí el término *expresionismo* abstracto. Pero esta libertad planteó de forma más aguda que nunca los problemas de asegurar la autenticidad y evitar la vacía aparatosidad y la retórica.

Visto desde nuestro punto de vista, la fuente de inspiración más importante de la abstracción informal parece haber sido el surrealismo. Los surrealistas buscaron la autenticidad mediante la idea del automatismo psíquico, intentando reflejar lo más posible los dictados de subconsciente, y mediante la revalorización de lo fortuito. Con los surrealistas europeos, el control consciente intervino pronto en este proceso y condujo al desarrollo de imágenes. Los artistas jóvenes americanos llevaron el automatismo a sus últimas consecuencias, y al final, acuciados por las necesidades de su generación y por las contingencias históricas, acabaron eliminando las imágenes de sus obras. De esta manera, las ideas surrealistas se expresaron con gran potencia en los cuadros de Arshile Gorky (1904-48) y, sobre todo, de Jackson Pollock (1912-56), que rápidamente llegaron a Europa. Una vez generado el impulso surgieron nuevas fuentes de inspiración. Los cuadros de Kandinsky anteriores a 1914 proporcionaron,

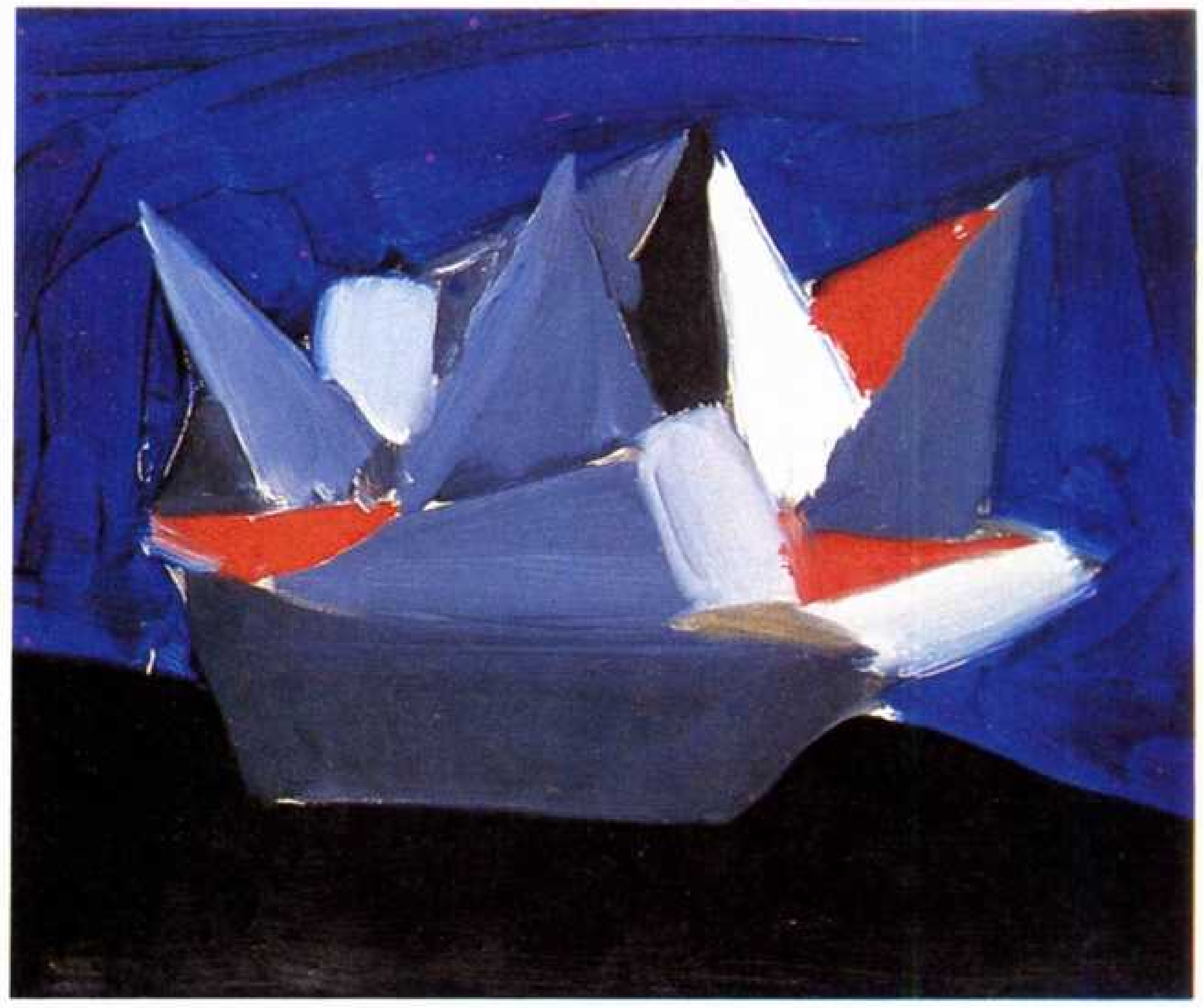


junto con los escritos del artista ruso, una justificación teórica y espiritual de la abstracción libre. Las últimas obras de Monet, con su rechazo de limitaciones, también constituyeron un precedente histórico del arte informal. Con el paso del tiempo, se puso de moda revalorizar el arte del pasado, impulsado por la industria de publicaciones de arte. Un tipo de material era especialmente relevante para la abstracción informal europea: algo que contenía un fuerte elemento de la escritura a mano o que dependía de los signos caligráficos e ideogramáticos.

El orden de precedencia (en razón de la fecha o el mérito) entre el expresionismo abstracto americano y el europeo constituye un debate apasionante entre los historiadores del arte. Hans Hartung (1904) se dedicó a la abstracción caligráfica o «de gestos» a partir de 1935. El artista que ha sido llamado «el primitivo del *arte informal*», Wols (1913-51), expuso improvisaciones puramente psíquicas en París en el mes de diciembre de 1945. La Bienal de Venecia de 1948, cuando apenas había llegado a Europa la nueva pintura americana, mostró ya la tendencia firmemente establecida. La revelación de los artistas americanos realmente no llevó a la pintura europea más allá de la abstracción informal. La versión europea de este tipo de pintura siguió siendo mucho más difusa. El panorama de la posguerra puede abarcar a un grupo francés formado alrededor de Alfred Manessier (1911) y Jean Bazaine (1904), que no eran pintores «de gestos», pero deseaban evocar sensaciones de los últimos impresionistas, del orfismo y de la última época de Braque. Por otra parte, puede incluir el grupo CoBrA, de artistas de *Co*penhague, *Br*uselas y *A*msterdam, en el que estaba Karel Appel (1921) y Asger Jorn (1914-73) entre otros, y cuyos métodos eran más gestuales, impetuosos, iconoclastas y expresionistas. Dentro del estilo occidental (prácticamente universal) de abstracción informal —dicho estilo fue el predominante en la exposición internacional *Documenta*, celebrada en Kassel en 1959— había variantes nacionales e individuales. En París, Nicolas de Staël (1914-1955) y Serge Poliakoff (1906-69) desarrollaron una abstracción controlada, no de gestos, utilizando planos y manchas de color que, en el caso de De Staël, tenían un aspecto intensamente material, y que empezaron a jugar con las apariencias externas para crear una pintura semifigurativa. Su gusto por el esplendor material de la pintura relaciona a De Staël con los llamados pintores *matière* —los cuales utilizaban superficies de texturas muy sensibles al tacto, a menudo con relieve—, de los que el más conocido es el español Antoni Tapies (1923). Tapies ha realizado cuadros aplicando al lienzo arena, yeso y otros materiales para que registraran los trazos de su actividad, lo que puede tener la apariencia de huellas de actividad humana o material sobre la superficie de la tierra que se obtiene —naturalmente, sin relieve— en la fotografía aérea.

En Gran Bretaña el expresionismo abstracto se insertó en la aún fuerte tradición del metamorfismo y de la adoración de la naturaleza, constituyendo un factor más del desarrollo de la escuela de Saint Ives, agrupada alrededor de Roger Hilton (1911-75) y Peter Lenyon (1918-64), en que influyó también la abstracción lírica y constructiva de Ben Nicholson (1894). En Italia, la abstracción permitió el surgimiento de un arte expresionista poco tradicional, del que es un ejemplo representativo la obra de Emilio Vedova (1915). Alberto Burri (1915), relacionado con los pintores *matière*, utilizaba arpillera cosida, hierro y materiales quemados para ampliar las posibilidades expresivas de la abstracción, sirviéndole sus obras como terapia contra los horrores y experiencias de la guerra. Muchos otros ejemplos de utilización de materiales en los cuadros forman una subcultura dentro de la abstracción informal. Su existencia, paralela a la abstracción caligráfica, planteó un dilema: ¿debía el arte buscar una mayor identidad con el mundo físico y la interacción humana o, por el contrario, debía crear un lenguaje de *signos* que tuvieran una vida abstracta? Y, ¿debía la pintura «abstracta» presentarse a sí misma como una presencia material o como un principio disperso? Los peligros de esta duda se observan perfectamente en la congelada abstracción de gestos del famoso pintor parisino Georges Mathieu (1921).

A Europa le costó más que a América encontrar una salida al expresionismo abstracto. Los materiales para la reacción estaban presentes ya en la propia abstracción americana, especialmente en la obra de Barnett Newman (1905-70), hacia 1948. Por el contrario, el arte británico se encontraba hacia mediados de los años 50 en una posición intermedia. En los años 20 y 30 los artistas ingleses empezaron a mirar más a los Estados Unidos que a Francia, como tradicionalmente habían hecho hasta entonces, y algunos tomaron rápidamente elementos del arte de Newman y otros pintores jóvenes americanos como Kenneth Noland (1924). Viajando a los Estados Unidos y leyendo revistas de arte internacionales orientadas hacia América, los artistas británicos entraron en el diálogo crítico que por aquel entonces —finales de los años 50 y principios de los 60— se estaba produciendo al otro lado del océano y que estaba tomando un carácter de fuerte reacción, que enjuiciaba las nuevas formulaciones de los artistas como respuestas (a menudo negativas) al arte anterior. Dicha reacción sustituyó al expresionismo abstracto con un medio menos individualizado. El carácter del nuevo fenómeno se explica mediante el nombre que se le dio, «abstracción postpictórica», acuñado en América



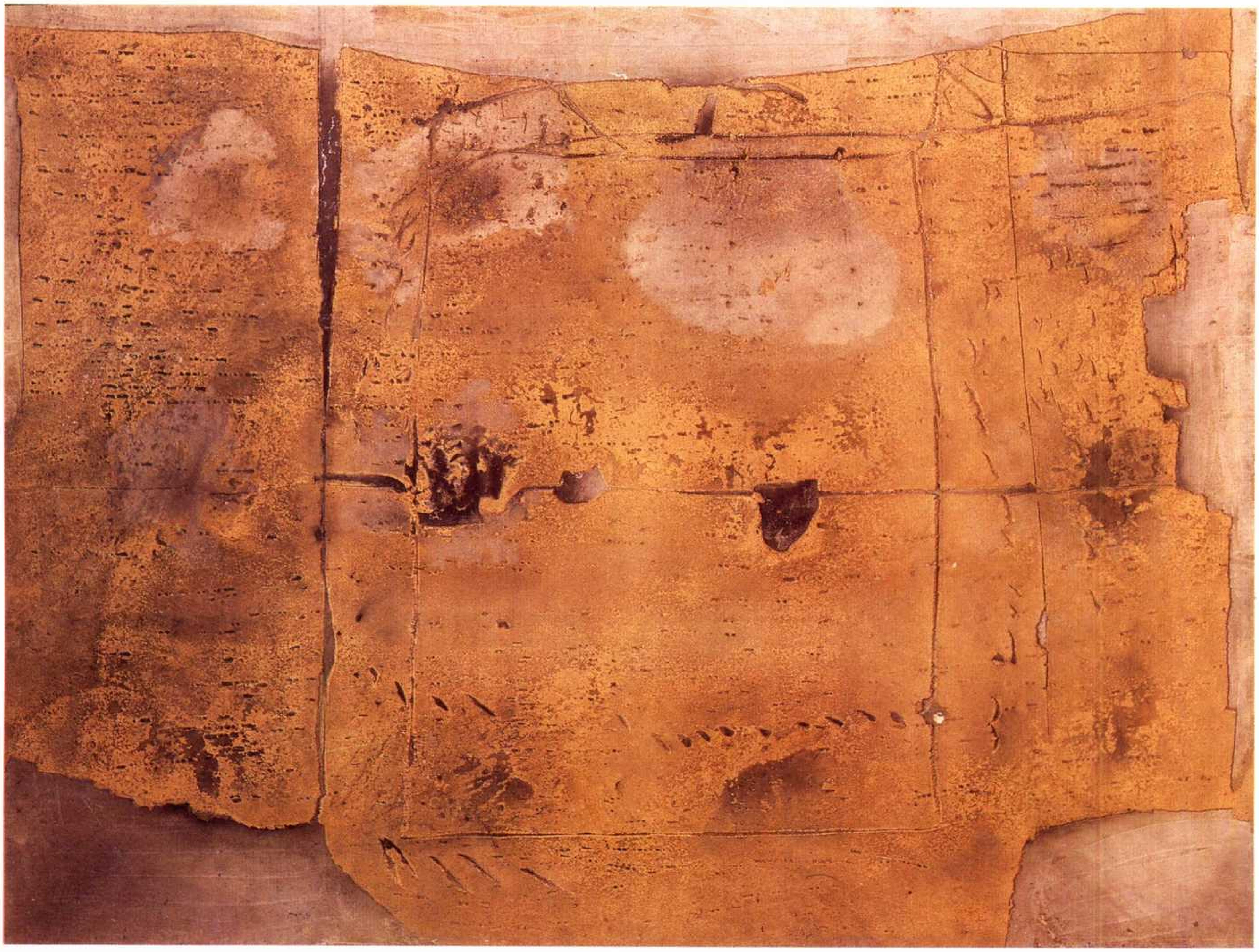
Le Bâteau, de Nicolas de Staël; óleo sobre lienzo; 46,3 × 61 cm.; 1954. Scottish National Gallery of Modern Art, Edimburgo.



Composición, de Hans Hartung; óleo sobre lienzo; 1,3 × 0,97 m.; 1954. Musée National d'Art Moderne, París.

en 1964. Los artistas bajo esta denomación no eran inferiores a los expresionistas abstractos ni en número ni en ambición: sin embargo, rechazaron la «escritura» de éstos en favor de las superficies planas y los perfiles duros, evitando el ilusionismo espacial y los contrastes tonales graduados. El ambiente de este tipo de arte atrajo a los artistas jóvenes británicos, que realizaron su propio rechazo al metamorfismo o al lirismo de sus predecesores.
Esta reacción se expresó, entre otras maneras, mediante las grandes dimensiones de los cuadros pintados por los artistas jóvenes ingleses, reunidos en una exposición histórica celebrada en las Galerías RBA de Londres en 1960 bajo el título *Situación*. El título llamó la atención sobre los problemas de presentar obras de grandes dimensiones y, al mismo tiempo, vino a sugerir determinado tipo de pintura. Una parte de las obras expuestas seguían perteneciendo a la pintura «de gestos»; sin embargo, los cuadros de Robert Denny (1931), William Turnbull (1922) y otros no podían estar más alejados de las bases ideológicas y simbólicas de este tipo de pintura. Sus cuadros rechazaban la posibilidad de la interpretación psíquica directa, ofreciendo un sistema estético autorreferencial en el que la propia obra es un *hecho*, y lo que se requiere fundamentalmente del espectador es su adaptación a este hecho. Las grandes dimensiones, los perfiles rectos y planos continuados, la estricta subordinación de las partes a un todo concebido como un hecho *total*, dificultan la comunicación del artista con el espectador, al hacerle muy difícil a éste ponerse en esta *situación*. Para ello se requiere una frialdad con respecto al arte y la vida que es consustancial a la abstracción postgestual. Una tendencia similar en la escultura inglesa resultó aún más chocante, a causa de la fama alcanzada en la posguerra por la escultura británica metamórfica y expresionista. Anthony Caro (1924) fue un lazo temprano y fundamental entre la abstracción postpictórica americana y la escultura inglesa. Al rechazar el pedestal, Caro fue aún más allá, sirviéndose del suelo para ampliar el tamaño de una escultura prácticamente al de una habitación. Su empleo de acero prefabricado en vez de metal forjado es equivalente en escultura al rechazo de la pintura de gestos. La elaborada extensión espacial

Gran pintura, de Antoni Tàpies; óleo y arena sobre lienzo; 2 × 2,6 m.; 1958. Solomon R. Guggenheim Museum, Nueva York.

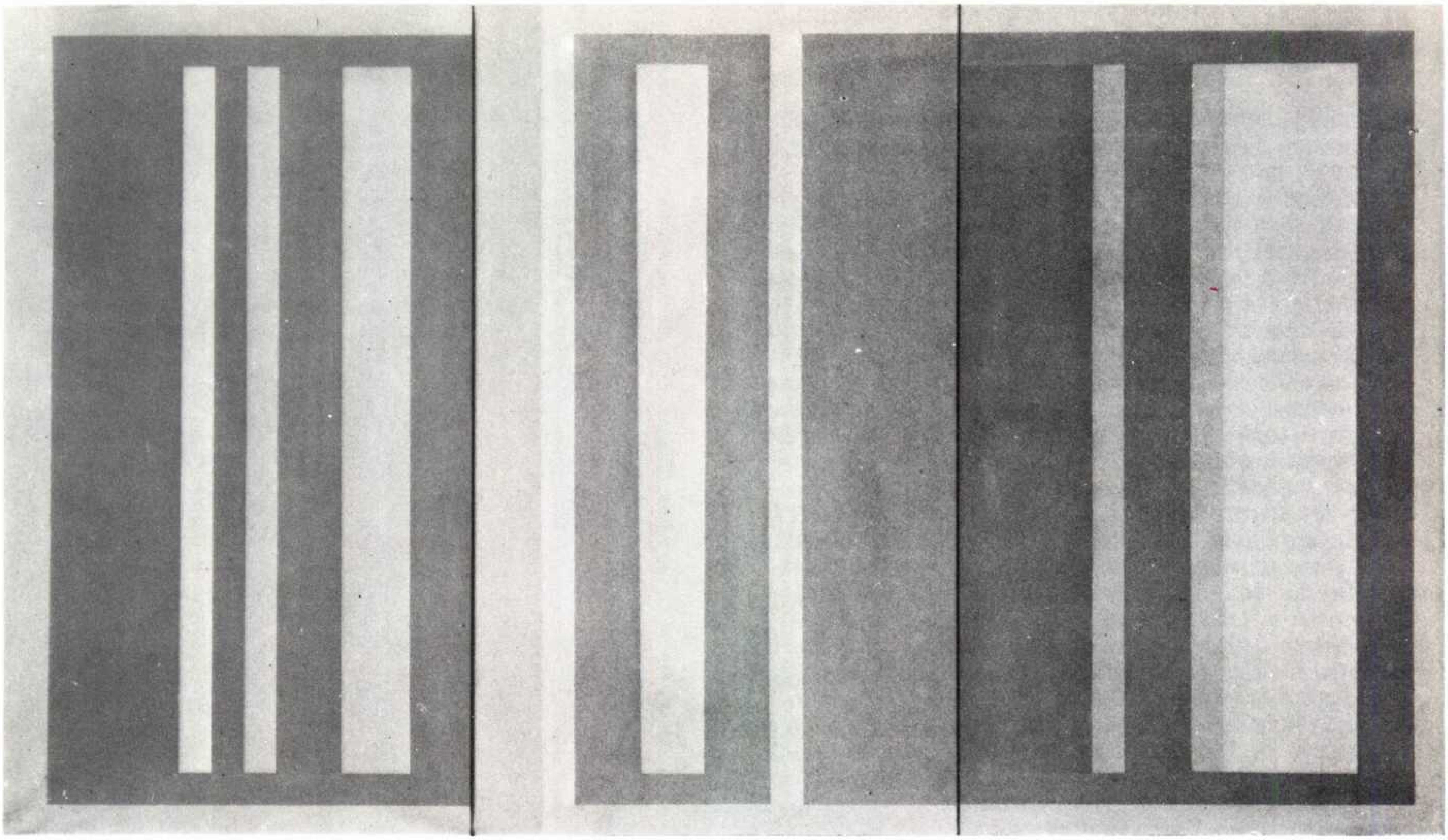


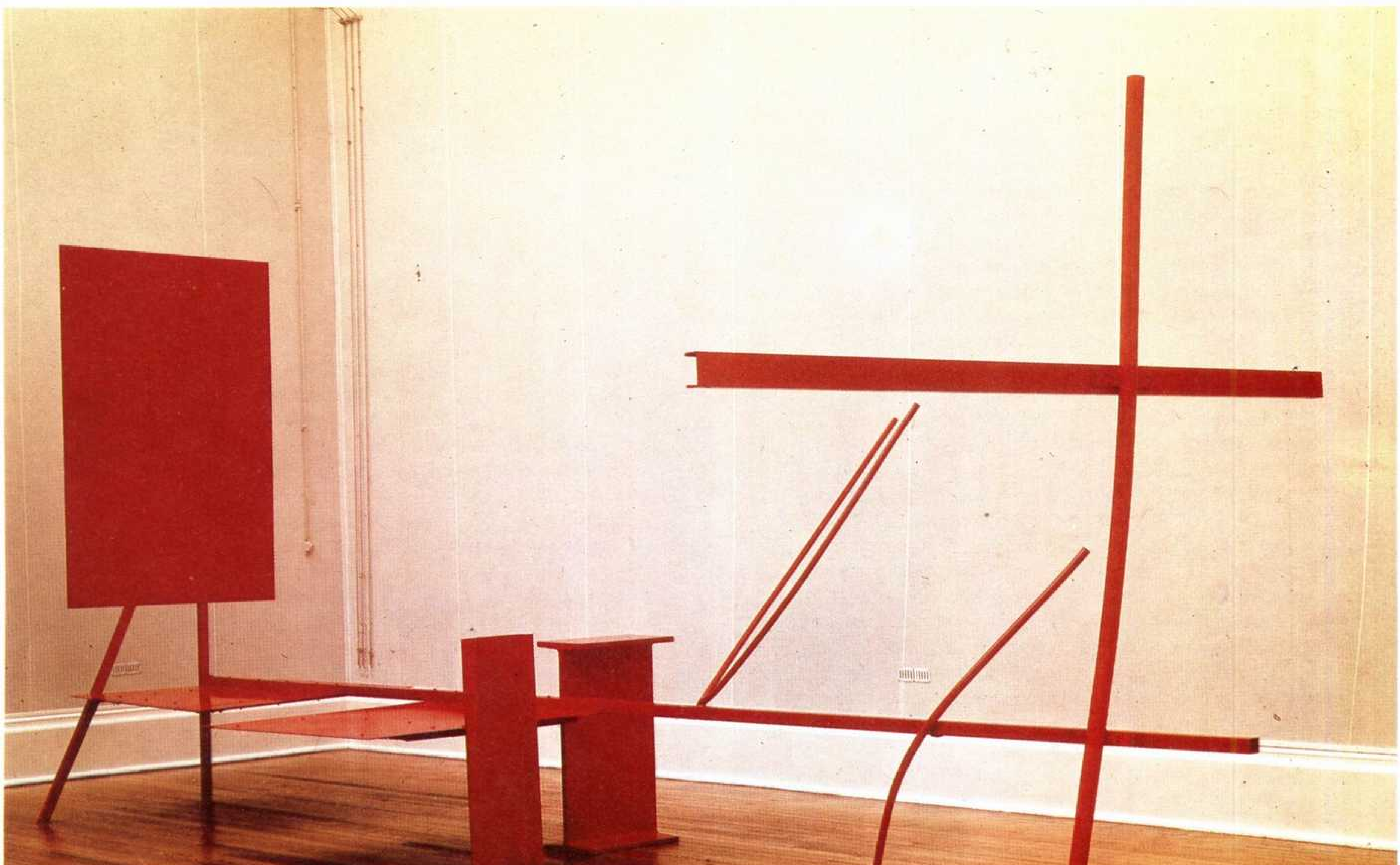
de las grandes obras de Caro intenta romper con el análisis compositivo: Caro insiste, al igual que los americanos, en que él no «compone».
La abstracción postpictórica y «situacionista» fue una reacción al expresionismo abstracto más anglo-americana que internacional. En la mayor parte de Europa la reacción u oposición a este tipo de arte volvió a sistemas como el constructivismo, o recuperó el individualismo y la disidencia del dadaísmo. O, en último extremo, tomó elementos de ambos.
El constructivismo proporcionó un buen antídoto al culto de la personalidad y a las aspiraciones románticas de la abstracción gestual. Este sistema ya había desempeñado este papel anteriormente, cuando los primeros constructivistas rusos ganaron la batalla ideológica entablada con Malevich y Kandinsky (hacia 1921), o cuando Gabo y Pevsner denunciaron al futurismo. A pesar de las facciones existentes en el seno del constructivismo y de la distorsión de su significado sociopolítico originario, sus representantes se opusieron tenazmente a «la tiranía de lo subjetivo» y al lirismo o al drama. En contraposición, el constructivismo propuso un arte preconcebido, autorreferencial y objetivamente planeado, bellamente hecho empleando la mejor tecnología disponible. Por desgracia, en la posguerra, los sucesores del constructivismo tomaron caminos muy distintos y personales; en vez de adoptar unos valores visuales constantes y fijos, se fijaron en la relatividad, la ilusión y la inestabilidad.
Algunos de los primeros supervivientes de la *Abstraction-Création* de la época inmediatamente anterior a la guerra se volvieron a unir a partir de 1947, formando un grupo denominado Salon des Réalités Nouvelles: el cambio en el nombre es significativo y afirma «la realidad» del constructivismo frente a la nueva tendencia a la improvisación psíquica. Entre los artistas de este grupo destacó uno por su energía y ambición: Victor Vasarely (1908), que había sido miembro del movimiento *Abstraction-Création* antes de la guerra. Su amigo húngaro Nicolas Schöffer (1912) se unió al constructivismo antes de 1950 y aportó a este movimiento cualidades aún más dramáticas y visionarias.
Ambos artistas promovieron tendencias radicalmente distintas del constructivismo puro, aunque sus fundamentos incorporen al menos una idea constructivista fundamental: ambas se anticipan al arte de masas y a la producción en serie, relacionado con la arquitectura tecnológica que, se supone, reconstruye la inadecuada estructura social de nuestro tiempo. Vasarely creó el término «folklore planetario» para indicar una tecnología ambiciosa, global y popular. Él mismo permaneció fundamentalmente en la producción de «obras de arte» tradicionales —pinturas, grabados y relieves—, aunque de una manera cada vez más impersonal y mecánica. Partiendo de viejos principios del movimiento *Abstraction-Création,* a comienzos de los años 60 desarrolló un método repetitivo empleando distintos módulos que forman un entramado —con evidentes analogías con la arquitectura—, y sirviéndose posteriormente del color y de la luminosidad para crear ilusiones tridimensionales estridentes. La obra de Schöffer consiste en una serie de estructuras tridimensionales y, al depender en la práctica de una realización elaborada, resulta mucho menos asequible. Schöffer es uno de los primeros artistas cinéticos de la posguerra y desde luego el más elaborado; es, pues, de los artistas que introducían en sus obras un movimiento real, no simplemente insinuado. Sus obras son estructuras abiertas —andamios— de tipo ortogonal, en cuyo interior hay elementos de distintas dimensiones moviéndose mecánicamente en constante y



Diego sentado, de Giacometti; óleo sobre lienzo; 80,6 × 50,2 cm.; 1948. Sainsburgo Centre for Visual Arts, Universidad de East Anglia, Norwich.

cambiante contrapunto. La extensión y complejidad de la obra se multiplica mediante luces y espejos que también se mueven y cambian, de forma que somos testigos de un mundo de infinitos cambios y posibilidades de desarrollo. La intención, según Schöffer, no es crear una obra de arte acabada, sino crear «creaciones».
Las ramificaciones del constructivismo —como el cinetismo, el op-art y el arte sistemático— han tenido más importancia real en la posguerra que sus principios teóricos, como por ejemplo su pretensión trascendental de lograr una armonía universal y su idealismo científico. Aunque el constructivismo deseaba unir el arte y la ciencia, la tendencia *cinética*, que acostumbró a los artistas y al público a introducir y aceptar las esculturas y relieves en movimiento, creó una serie de mecanismos surrealistas que no tenían nada que ver con la tecnología contemporánea, incluso mediante conexiones simbólicas. Las estructuras de madera en movimiento lento de Pol Bury (1922), por ejemplo, ocultan su fuente de energía y sugieren una vida animal escondida en vez de un poder mecánico. Jean Tinguely (1928) destaca por sus grandes y autodestructivas pseudomáquinas que sólo nominalmente son cinéticas, pues en realidad no tienen nada que ver con la tradición constructivista; por el contrario, están muy relacionadas





con el resurgimiento del dadaísmo.
Los artistas constructivistas y cinéticos tomaron de su tradición el gusto por la actividad de grupo. El *Gruppe Zero* alemán, fundado en 1957 por Otto Piene (1928), Heinz Mack (1931) y Gunther Uecker (1930), abandonó pronto la disciplina constructivista. El *Groupe de Recherche d'Art Visuel* francés, que existió de 1960 a 1969, incluyó entre sus miembros al hijo de Vasarely, Yvaral (1934), y en alguna medida se basó en las ideas de Vasarely. Aunque aparentemente seguía la tradición constructivista rusa más pura, se apartaba de ella en su inestabilidad y en su falta de interés por la escala arquitectónica. Sus intenciones, definidas en 1962, eran la desmitificación del arte para hacerlo más asequible, la supresión del lenguaje visual tradicional y la eliminación de los valores intrínsecos establecidos: una paradoja más entre las muchas de los programas artísticos de los años 60. Su método se basaba en dividir un campo visual en un sistema rítmico o pulsante que mostrara los distintos campos de intensidad energética. Esto se hacía sobre la superficie plana a la que añadían otros planos formando relieve o materiales transparentes, de forma que se creara un juego entre unos y otros. El movimiento, ya sea sirviéndose de un motor que impulsara a los distintos elementos de la obra o utilizando luz programada, intensificaba el efecto cinético de manera espectacular. Cuando sus obras no tenían movimiento efectivo, el *Groupe de Recherche d'Art Visuel* permanecía en el campo del «op art», término periodístico (comparable al «pop art», su polo opuesto) que hace referencia a la creación de energía por medios puramente ópticos.
En sus formas más puras, cuando aún no había sido contaminado por el neoclasicismo, el constructivismo y sus principales variantes constituyeron una alternativa eficaz al subjetivismo de mediados del siglo XX. Sin embargo, su idealismo científico ha sido invalidado por la subjetividad de su propia ciencia y por la creciente insatisfacción humana con la tecnología occidental y con el entorno urbanístico. El constructivismo expresa los problemas dialécticos de la sociedad actual y los existenciales de la personalidad humana, pero éstos deben traducirse al lenguaje formal abstracto propio del siglo XX. El constructivismo ha sido un arte exclusivamente para artistas, traicionando las esperanzas depositadas en él por sus fundadores, los cuales pensaban que, al predominar las formas manufacturadas en la sociedad, el lenguaje de este movimiento sería comprendido por todos. Estas esperanzas fueron frustradas, además, por el obstinado deseo de la mayoría de la gente de ver en el arte su propia imagen humana.
El predominio del existencialismo sobre otras teorías filosóficas en el período de la posguerra exaltó la trágica individualidad del hombre, su aislamiento de la naturaleza orgánica e inorgánica y el miedo a la falta de sentido de la vida humana. Si bien los efectos del existencialismo sobre el arte fueron ambivalentes, no alentaron en absoluto las ideas optimistas o transcendentales del arte abstracto. Por otra parte, los pocos artistas que no siguieron la tendencia general de la época al expresionismo abstracto y continuaron sirviéndose de la figura humana en sus obras, se suelen considerar seguidores del existencialismo. Alberto Giacometti (1901-66), amigo del filósofo existencialista Sartre, constituyó el ejemplo típico de artista existencialista. Giacometti era un lazo vivo entre el surrealismo anterior a la Segunda Guerra Mundial, del que fue un representante destacado, y la autoafirmación del hombre frente a los miedos subconscientes y el pesimismo típicos de la posguerra. En sus cuadros de gente, casi siempre retratos individuales de personas inmóviles, el espacio es una propiedad tangible que tiene un peso específico ejercido sobre las figuras, las cuales, por el contrario, representan la dignidad esencial, inconsciente. Sus esculturas llevan aún más lejos estas ideas, con el alargamiento y estilización de las figuras. Al situar figuras pequeñas sobre pedestales grandes, Giacometti intensificó su reducción y eliminó el espacio que las aprisionaba. En los grupos de figuras, la hostilidad del espacio se duplica por su propia imposibilidad de comunicarse entre ellas. Como prototipo, el superviviente tuvo una gran importancia en la posguerra y tuvo gran interés por los existencialistas. Las personas representadas por Giacometti son supervivientes y, como supervivientes de una gran catástrofe, son nuevos seres que viven sumidos en la duda en un mundo que no les es familiar. Las figuras de Francis Bacon (1909), por el contrario, no son supervivientes: son víctimas. Siguiendo la tradición artística británica, el inglés Bacon reflejó el metamorfismo de Henry Moore (1898), Graham Sutherland y otros en las obras que realizó a principios de los años 40. Pero su interés por las situaciones extremas le unía más al grupo surrealista, al que también pertenecía Giacometti, y especialmente a las imágenes de las películas surrealistas de Luis Buñuel. Las figuras de Bacon, al igual que las de Giacometti, a menudo son pequeñas en relación con el espacio que ocupan y que las oprime. Pero, en vez de afrontarlo con inmóvil dignidad, se hacen víctimas o se distraen lo mejor que pueden, a menudo sexualmente. De esta manera se convierten en inconscientes víctimas sobre las que el pintor ha proyectado sus miedos al tedio y al vacío. Están doblemente aprisionadas, no sólo por su entorno sino también por su propia carne, en la que Bacon —quizá influido por Buñuel— siempre insiste. El dinamismo de Bacon le diferencia del mundo icónico de Giacometti. Bacon ha estado muy interesado en los primeros experimentos realizados para captar los movimientos en acción, como por ejemplo las fotografías de Eadweard Muybridge, y uno de los propósitos perseguidos por este artista al deformar sus figuras es representar cuerpos en movimiento, propósito que viene de los futuristas y que pasa por Picasso.

Neodadaísmo, arte conceptual e hiperrealismo.—Se puede considerar al neodadaísmo como la moda dominante en Europa en los años 60, de la misma manera que la abstracción informal lo fue en los años 50. Pero no se trataba de un «estilo», como no lo había sido el dadaísmo original. Si se puede hablar de una tendencia estilística dominante, ésta sería el *assemblage*, es decir, asociación de elementos de la pintura y la escultura con el *collage*, el relieve y objetos de origen variado. Mediante el empleo de objetos, el *assemblage* y el neodadaísmo permanecían de alguna manera unidos a la realidad. Ciertamente el realismo, como proclamó Pierre Restany en su manifiesto del *Nouveau Réalisme*, publicado en 1960, era una de las bases principales del neodadaísmo. La concepción de Restany de la «naturaleza moderna» como una integración de la tecnología y la vida diaria con los medios de comunicación de masas era similar a la que inspiró al principio el arte pop en Gran Bretaña. Pero

Baby is Three, de Robert Denny; óleo sobre lienzo; 2,13 × 3,66 m.; 1960. Tate Gallery, Londres.

Una mañana temprano, de Anthony Caro; escultura acrílica sobre soportes metálicos; 2,9 × 6,2 × 3,35 m.; 1962. Tate Gallery, Londres.

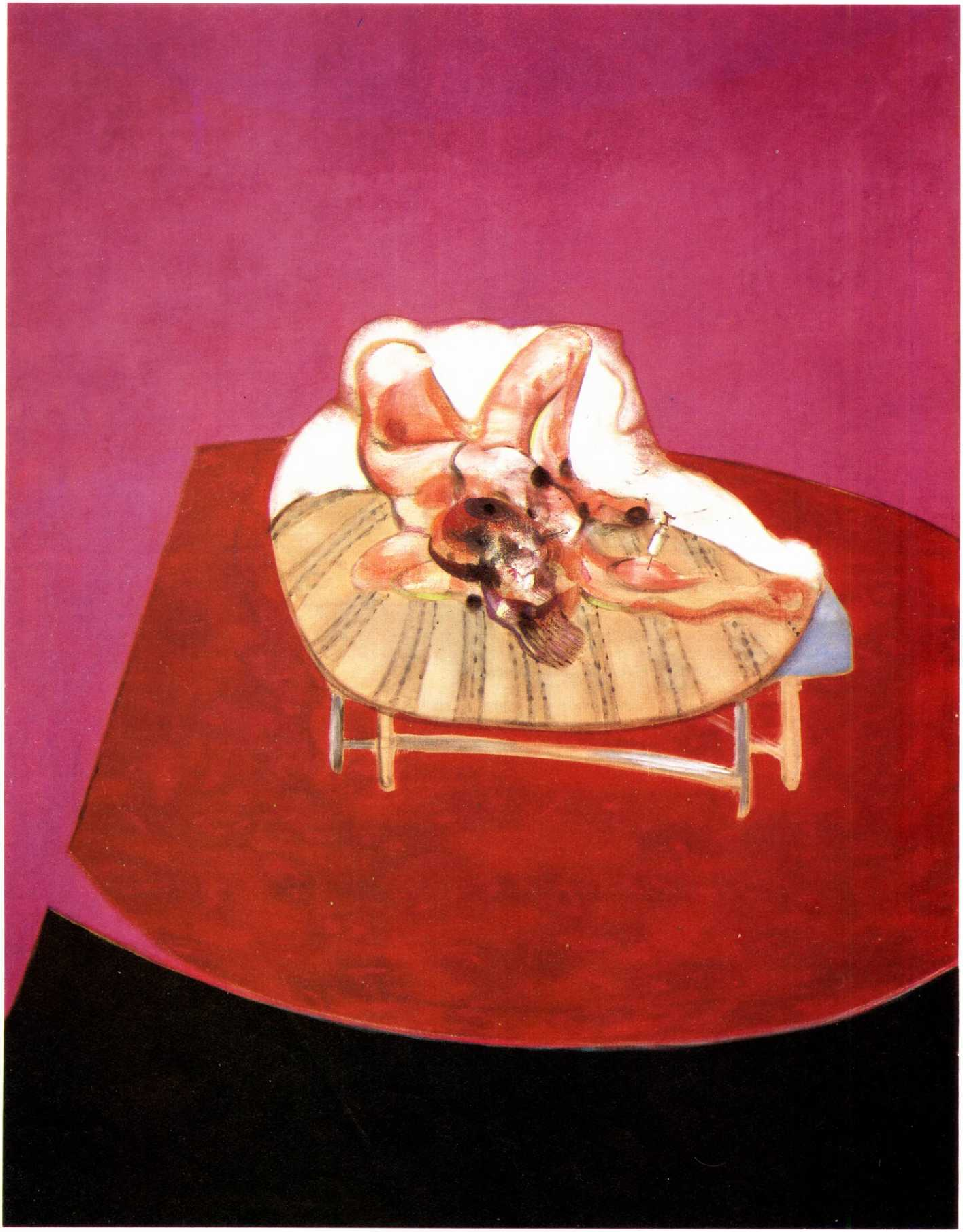
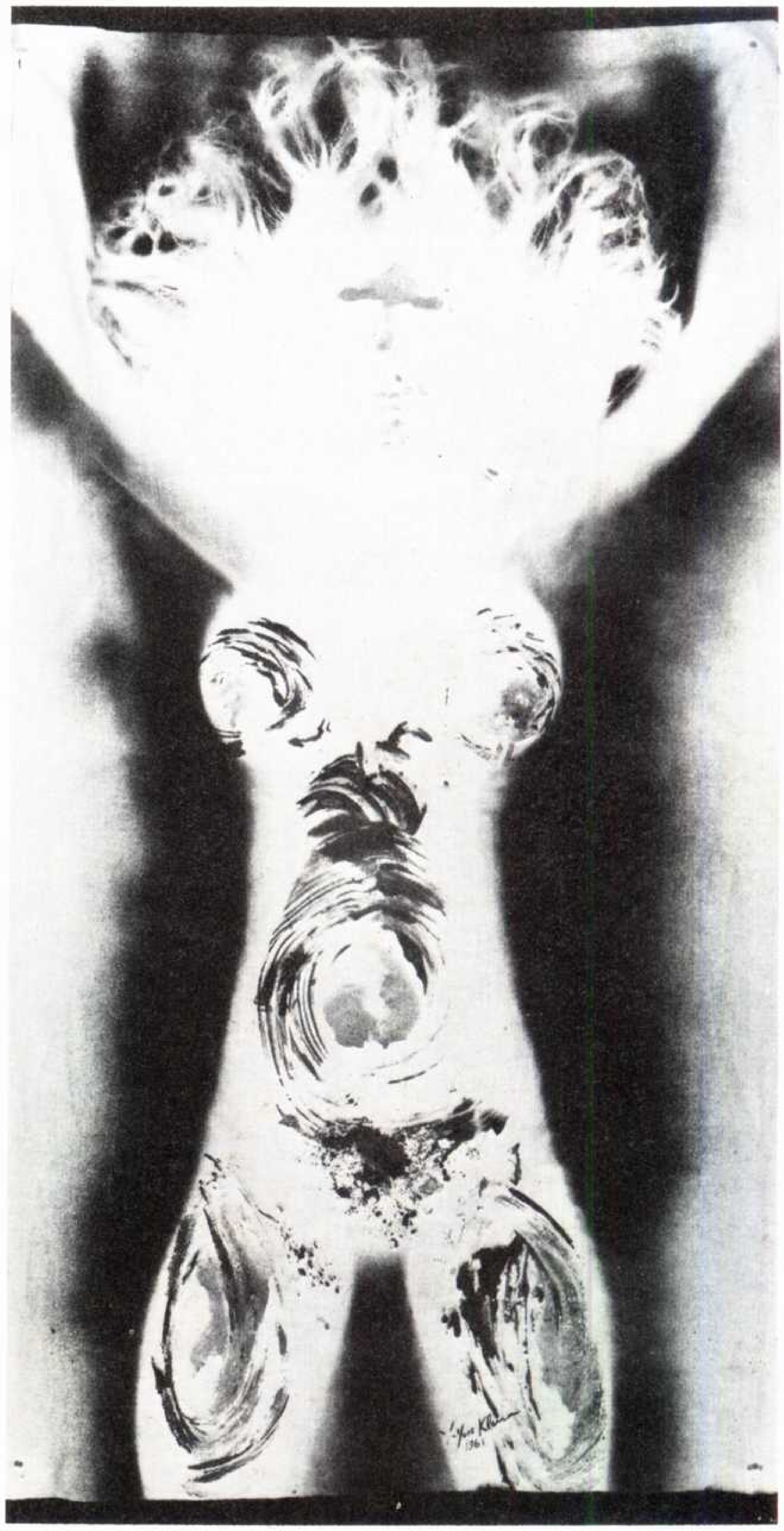


Figura echada con jeringuilla hipodérmica, de Francis Bacon; óleo sobre lienzo; 1,79 × 1,44 m.; 1963. University Art Museum, Berkeley.

el neodadaísmo, al renunciar a las actividades tradicionales de la pintura y la escultura, era susceptible de tomar un rumbo distinto.

Las primeras muestras del neodadaísmo coincidieron con las últimas manifestaciones del viejo surrealismo. El artista norteamericano Robert Rauschenberg (1926) concurrió con sus obras a la misma exposición que el veterano surrealista Meret Oppenheim, en París, en 1959. Rauschenberg y Jasper Johns (1930) habían anticipado ya ideas neodadaístas hacia mediados de los años 50, incorporando objetos reales a sus obras. En Europa, un vanguardista muy destacado, Yves Klein (1928-62), actuó como catalizador del neodadaísmo. La «exposición» de Klein de una galería blanca completamente desnuda siguió a una serie de lienzos pintados totalmente de un solo color. La siguiente manifestación que le hizo famoso fue un cuadro —realizado en público— del cuerpo humano que consistió en aplicar pintura a modelos desnudos que posteriormente se apretaban contra un lienzo. Estas acciones hacen que Klein se pueda considerar un precedente directo del movimiento artístico denominado «performance». Klein aceptó la entusiasta colaboración de Jean Tinguely, un constructivista cinético que convirtió sus máquinas artísticas en una serie de manifestaciones neodadaístas. César (1921) utilizó chatarra para crear esculturas de *assemblage* hacia mediados de los años 50, si bien su carácter informal y la ansiedad expresionista que muestran las relacionan estrechamente con gran parte de la escultura de la época. En 1960, adhiriéndose al nuevo realismo de Restany, César expuso su *Compresiones*, bloques escultóricos conseguidos mediante la compresión en prensas hidráulicas de carrocerías de distintos colores. Estas asombrosas obras reflejan distintos aspectos de la sociedad industrial: son el resultado de la violencia controlada produciendo estereotipos en los que se pueden descubrir los atractivos colores y la brillantez de objetos del pasado. La violencia siempre fue un componente del neodadaísmo. Otro nuevo realista, Arman (1928), hizo *assemblages* que, más que objetos ensamblados, eran objetos desmembrados —por ejemplo, instrumentos musicales cortados— que él llamó *Colères*. Tanto César como el artista italiano Lucio Fontana (1899-1968), mucho mayor que aquél y con una formación distinta, utilizaron fragmentos y piezas (de metal o lienzos) como una técnica demostrativa que refleja la acción y transforma el material de una manera que el pincel nunca podría lograr.

Un importante pintor francés anterior había anticipado ya aspectos del neodadaísmo en pleno auge de la abstracción informal: Jean Dubuffet (1901). Dubuffet expuso por primera vez sus personalísimos cuadros en París en 1945. Estos cuadros habían sido realizados mediante una técnica tosca y pastosa que era lo opuesto a la «bella pintura» defendida entonces incluso por los vanguardistas parisinos. Igualmente chocantes eran los temas desarrollados por Dubuffet: temas corrientes con gente en un coche, representados aparentemente sin arte, como un niño o alguien que «no sepa dibujar» podría hacerlo. Se trataba, en realidad, de un nuevo primitivismo tan chocante como el culto al arte africano de comienzos de este siglo o incluso más, ya que descubría fuentes primitivas de la propia sociedad en que Dubuffet vivía. Posteriormente, este artista realizó obras muy distintas, si bien todas presentan un primitivismo especial que constituye el principio más consistente de su arte y su visión personal del realismo. Su obra *Corps de Dames* («cuerpos de señoras»), de título provocador, muestra el cuerpo femenimo moldeado en yeso de forma plana, como si estuviese sobre una pared, invitando al espectador a establecer una comparación con los anuncios publicitarios de evidente contenido sexual, mucho más estúpidos. En otras palabras, Dubuffet muestra en sus obras —especialmente en sus *Texturologies*—



Sudario ANT-SU 2, de Yves Klein; distintos medios y técnicas; 1,38 × 0,75 m.; 1962. Museo Moderno (Nationalmuseum), Estocolmo.

una especie de *nostalgie de la boue* reflejada en colores y texturas terrosos. El hecho de haber logrado crear obras de gran belleza basándose en estos principios convierte a Dubuffet en un artista de gran sofisticación dentro de la mejor tradición vanguardista francesa; su credibilidad tiende, sin embargo, a decrecer en la actualidad, cuando el ejemplo americano ha barrido el concepto de sofisticación en el arte europeo. Quizá Dubuffet había rechazado ya este concepto en 1964, cuando abandonó sus experimentos para crear un estilo de carácter más visual, con grandes líneas negras bordeando espacios blancos o colores primarios. La obra de Dubuffet ha sido criticada por su defensa del primitivismo, basado en la exaltación del arte producido por gente sin condicionamientos o, en algunos casos, sin educación artística, y por psicóticos. Dubuffet creó el término *Art Brut* («arte en bruto») para describir esta categoría, y ha fundado un museo privado dedicado a este tipo de arte.

El paralelo con el *Art Brut* sirvió al crítico de arte Reyner Banham para aplicar el término «brutalismo» a las tendencias

El Buick amarillo, de César; automóvil aplastado; 1,49 × 0,79 × 0,62 m.; 1961. Museum of Modern Art, Nueva York.



Cubo de basura n.º 1, de Arman; 65,5 × 40 × 10 cm. Kaiser Wilhelm Museum, Krefeld.



del arte inglés hacia 1955 en arquitectura y, en menor medida, en escultura y pintura. La herencia anodina de la abstracción informal europea y del lirismo inglés hizo pensar por aquella época a los artistas en una vuelta al realismo. La pintura pastosa de Frank Auerbach (1931) y Leon Kossof (1926) reflejaba una tosquedad que se podía tildar de antiarte. Una reconsideración más radical de la realidad contemporánea, más de acuerdo con el nuevo realismo francés, se observa en la obra de Eduardo Paolozzi (1924) y Richard Hamilton (1922), que propusieron un estudio más detallado del material visual de la cultura de las máquinas y de los medios de comunicación. Las esculturas de bronce de Paolozzi utilizan poco este material hasta 1962, salvo la incorporación —como en la obra de César— de chatarra de pequeñas dimensiones. Dichas esculturas combinan las imágenes de «supervivientes» de la posguerra con una pesada tosquedad que recuerda a Dubuffet. A partir de 1962, Paolozzi incorporó a sus obras elementos de la gran colección de objetos que estaba recogiendo para ilustrar la americanizada cultura popular y la sencilla tecnología de los 40 y 50. Al mismo tiempo, sus técnicas se hicieron cada vez más sofisticadas con la incorporación de moldeados de aluminio. Richard Hamilton, que no era escultor, no tenía nada en común con el brutalismo, pero su arte recuerda estilísticamente al de Duchamp, del que se convirtió en intérprete. Hamilton se inspiraba en los envases y anuncios publicitarios de la época. Su crítica del consumismo se hace de forma soterrada, empleando el *collage* y una delicada forma típicamente inglesa de representar sus sugestivas y cuidadosamente seleccionadas imágenes emotivas. Utilizando una ambigüedad espacial derivada del surrealismo, sus primeras obras exploran la ambivalencia sexual y social del consumismo desde el punto de vista de un irónico hombre de izquierdas.
Utilizando elementos visuales de la vida contemporánea, Hamilton y Paolozzi estaban renovando el arte moderno y su importancia en los años 50 hizo de ellos un puente vivo entre las tendencias establecidas —surrealismo, arte abstracto y metamorfismo— y el nuevo arte pop. Se suele considerar que el arte pop tuvo que esperar a que el clima cultural británico fuera más joven, hedonista y orientado hacia los medios de comunicación de masas —en una palabra, a la cultura pop de los años 60— para florecer. Al mismo tiempo, se preparó su propio terreno. El arte pop es al menos tan importante como fuerza liberadora como por sus productos originales. David Hockney (1937-) parecía un artista inconoclasta en sus obras de 1961 y 1962, las cuales tenían grandes dimensiones, un primitivismo que recordaba a Dubuffet y un tratamiento franco de temas homosexuales. *La primera boda* (1962; Tate Gallery, Londres) muestra el interés selectivo de Hockney por imágenes particulares, exaltando la libertad ya otorgada a los artistas para tratar el resto del lienzo como un espacio indefinido.
En estos momentos Hockney es el artista más de moda en Gran Bretaña. Estudió en la Escuela de Arte de su ciudad natal, Bradford, en Yorkshire, y luego en el Royal College of Art de Londres. Allí formó parte de un grupo en el que figuraron artistas fundamentales en el desarrollo del pop art en Gran Bretaña. Obtuvo su diploma en 1962 y durante aquel año enseñó en el Maidstone College of Art de Kent. Continuó su carrera docente durante cinco años en una serie de universidades norteamericanas, entre ellas la de California, en Los Angeles y en Berkeley. Luego viajó por Europa y África del Norte. Su primera exposición, celebrada en Londres en 1963, se continuó con una serie de ellas en Europa y en Nueva York. En 1970, la galería de arte de Whitechapel, en Londres, montó una exposición

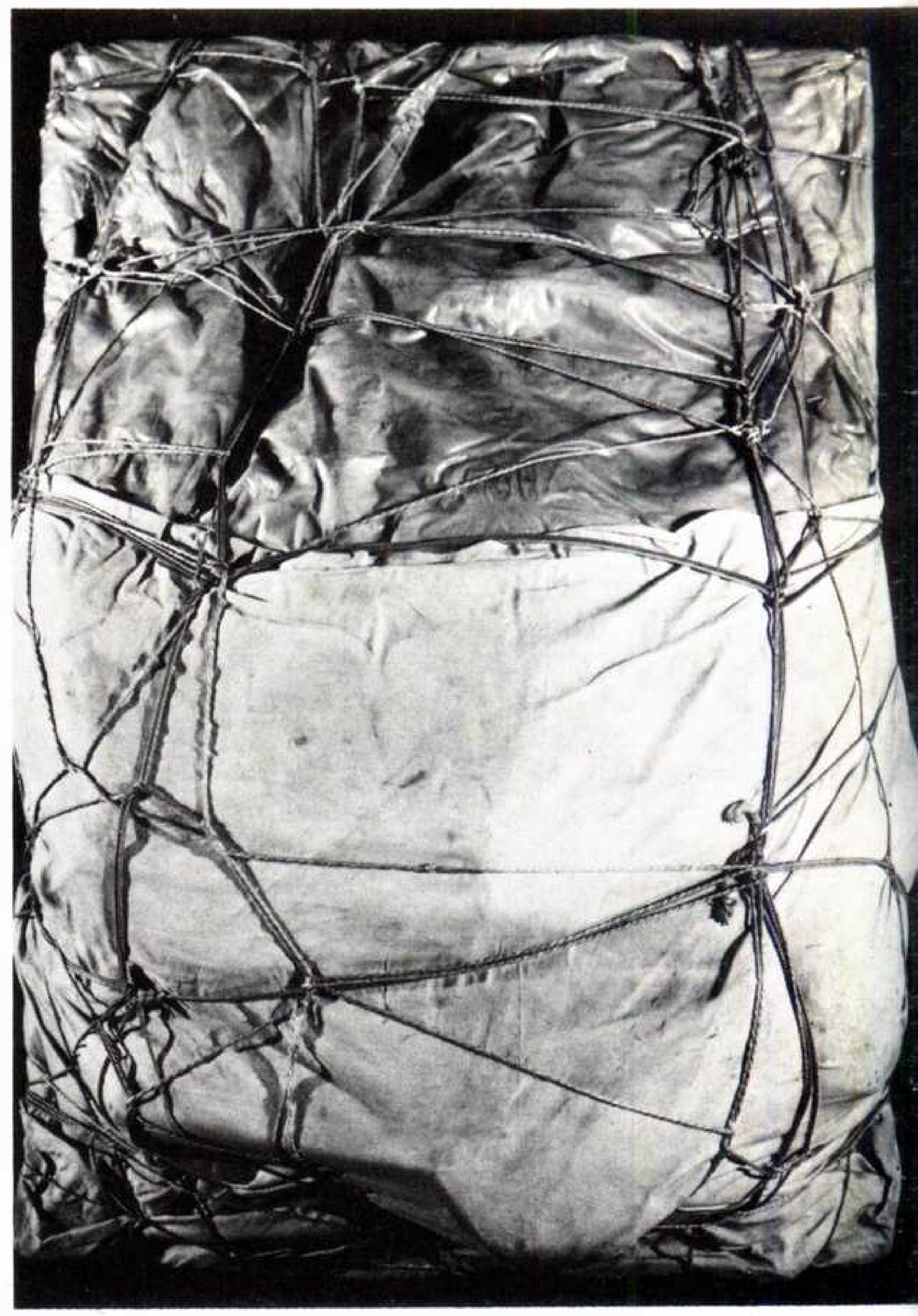


Sangre y fuego, perteneciente a la serie *Corps de Dames*, de Jean Dubuffet; óleo sobre lienzo; 1,17 × 0,89 m.; 1950. Galería Pierre Matisse, Nueva York.

retrospectiva de sus pinturas, grabados y dibujos. También ilustró libros, y en 1975 pintó los escenarios para una producción de *La carrera del libertino*. Aquel mismo año hizo una película, *A bigger splash*.
El historiador del arte Jasia Reichardt, que ha descrito las pinturas de Hockney calificándolas de ingeniosas, imaginativas y autobiográficas, indica que con frecuencia reflejan relaciones dramáticas entre las personas, situadas en llamativos escenarios, con cortinas, flores, muebles o incluso duchas, que sugieren domesticidad combinada con líneas de escritura divertidas y a veces ambiguas, con ocasionales sugerencias perturbadoras. Hockney sorprendió al mundo del arte y de la moda con unas declaraciones que hizo en 1979. En ellas atacó a Sir Norman Reid, director entonces de la Galería Tate de Londres, afirmando que había llenado el museo con demasiados ejemplos de arte minimalista y cuadros abstractos sin sangre. Ya se sabía que Hockney pertenecía al grupo de artistas de moda que ofrecen cualquier clase de pintura, representativa, realista, naturalista o narrativa, pero hasta ese momento no había dado muestras de que realmente le preocuparan con seriedad las distinciones que subrayaba en su denuncia. La trayectoria de Hockney a través de la moda



Arte y cultura, de John Latham; maletín que contiene distintos objetos; 7,9 × 28,3 × 25,4 cm.; 1966-69. Museum of Modern Art, Nueva York.



Paquete, de Christo; tela, plástico, cuerda de embalar y madera; 91,5 × 63,5 × 36 cm.; 1961. Colección del artista.

del *camp* y de lo que tenía gran aceptación popular en los años 60 se refleja en su pintura, expresión visual perfecta de una subcultura con un gran sentido estilístico implícito. Las superficies frías, los planos paralelos y los detalles esquemáticos ofrecen una concienzuda reflexión sobre las subterráneas relaciones entre reacción y alienación que se adivinan bajo la superficie del lienzo. Se ha dicho que en arte pop el estilo constituye el tema principal. En obras posteriores, Hockney rechaza conscientemente estilos anteriores, aunque demostrando su conocimiento de las vanguardias artísticas.

La tendencia neodadaísta de los años 60 consiguió liberar totalmente al arte —algunos dirían que es una liberación excesiva— afirmando que en el arte «todo vale».

Aunque ignorado continuamente en Inglaterra y los Estados Unidos, el neodadaísmo fue un movimiento omnipresente que consiguió absorber al movimiento pop. La libertad de los artistas de emplear *cualquier* material, objeto o tema formado por cualquier combinación sólo presentaba las limitaciones impuestas por la imaginación humana, la cual al fin y al cabo sigue siendo finita. Los movimientos posteriores, el conceptualismo y el *Process art,* predominantes en los años 70, explotan esta libertad y reaccionan de alguna manera contra ella; ambas tendencias proceden del neodadaísmo, y en ningún caso podrían haber surgido solamente del arte pop.

Un cambio drástico se produjo en la comunidad del arte moderno hacia 1965. Sus causas son muy complejas, y deben buscarse tanto en la historia del arte contemporáneo (la influencia de Marcel Duchamp fue fundamental) como en las corrientes sociales y políticas de los años 50 y 60. A diferencia del arte pop, el conceptualismo fue un movimiento común tanto a Europa como a los Estados Unidos, lo que demuestra que se estaba realizando una crítica más profunda de la cultura occidental. Una de las primeras manifestaciones del arte conceptual, la destilación literal de una copia de la obra de Clement Greenberg *Arte y cultura* realizada por John Latham en 1966, indica la dirección de la crítica de los conceptualistas. También refleja un tendencia a la «desmaterialización del objeto artístico», como la llamó Lucy Lippard. Era un acto perfectamente neodadaísta (el libro fue «comido» y masticado literalmente por un grupo de personas que simulaban pensar), pero la exposición posterior de documentos, frascos de productos químicos, etc., constituyendo en su conjunto una «obra» refleja el interés genuinamente conceptualista por presentar la prueba de los procedimientos seguidos por los artistas.

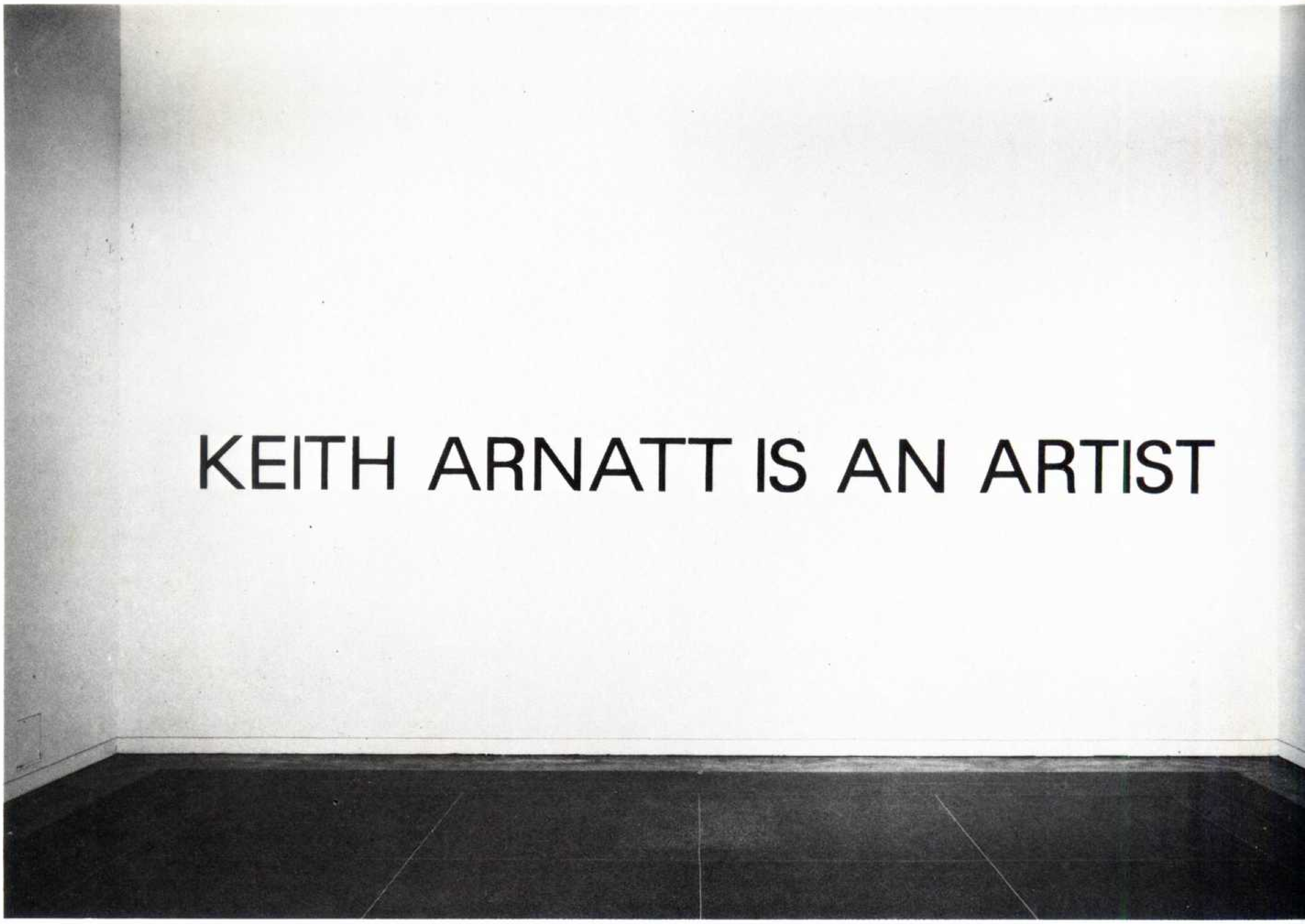
El conceptualismo surgió a mediados de los años 60, pero había tenido precedentes. Yves Klein, por ejemplo, «expuso»



una galería vacía en París en 1958 y se fotografió saltando de una ventana en 1960. Piero Manzoni (1933-63) produjo una edición firmada de una línea de una longitud dada enrollada en un pequeño tambor en 1959. Estas manifestaciones «conceptualistas» se realizaron en pleno auge del neodadaísmo, como ya hemos dicho, y carecen de las pretensiones teóricas y del desarrollo práctico del arte conceptual posterior. Sin embargo, la fama de que ha gozado desde 1958 Christo (Christo Javacheff, 1936) se basa en la exteriorización a gran escala de un pequeño concepto privado: la sensación de misterio e inquietante ambigüedad

Peter saliendo de la piscina de Nick, de David Hockney; pintura acrílica sobre lienzo; 2,14 × 2,14 m.; 1966. Galería de Arte Walker, Liverpool.

que adquiere un objeto envuelto. Christo ha puesto a prueba este concepto proyectando envolver edificios públicos enteros e incluso grandes extensiones de zonas costeras. Los planos, diseños, preparativos y, cuando se han conseguido llevar a cabo, la realización de estas obras son lo que realmente interesa de ellas.



Keith Arnatt es un artista, inscripción mural de Keith Arnatt, expuesta en 1972 en la Tate Gallery de Londres.

Desencanto y misticismo.—Un artista que representa el espíritu del arte vanguardista a principios de los 70, Joseph Beuys (1921-), comenzó con la técnica neodadaísta del *assemblage* y con la transformación de objetos variados. A partir de 1966 su medio de expresión principal fue la representación, con él como único actor. Es imposible resumir las largas representaciones de Beuys, en las que emplea una mezcla de simbolismo corporal y fetichismo que reflejan sus creencias. En los años 70 Beuys ha ido transfiriendo cada vez más sus representaciones al plano del discurso verbal, y su principal esfuerzo consiste en la actualidad en promocionar una forma de técnica milenaria de autorregulación. El éxito alcanzado por Beuys es un ejemplo de la búsqueda del público al que gusta el arte actual —público formado principalmente por gente joven y desencantados de los años 60— de una luz espiritual o, más concretamente, de una forma de magnetismo personal o místico. Muchos elementos característicos del arte conceptual están presentes en Beuys. La adopción de su figura, su aspecto y sus ropas como medios y temas principales, es la conclusión lógica de la tendencia a hacer coincidir el medio, el «estilo» y el tema desarrollado. Este aspecto del arte de Beuys muestra la primera de las tres ramas principales del conceptualismo: la exaltación de la persona del artista, de la imagen y de la palabra. Cuando el artista en persona es el agente del conceptualismo se puede llegar al «body art» (arte corporal), en el que el artista se somete a distintas pruebas a la vista del público o mediante fotografías. Stuart Brisley (1931-) llevó estas pruebas al máximo con su sumersión en el agua, aunque no llegó al sadismo mostrado por los miembros del «Instituto de Arte Directo», fundado en Viena en 1966. Otra variante era la simple afirmación del oficio de artista, como en el caso de Keith Arnatt (1930-), el cual expuso su inscripción mural *Keith Arnatt is an artist* en 1972. Estas manifestaciones podían en cierto sentido considerarse dadaístas o neodadaístas, pero se diferenciaban de estos movimientos porque iban acompañadas de complicadas explicaciones lingüísticas. Las «esculturas vivas», Gilbert y George, son los ejemplos más famosos del «artista como concepto». Adoptando posturas con reminiscencias nostálgicas de *music-hall*, y negándose irónicamente a participar en el discurso artístico, desconcertaron a la crítica, pero con todo han sido aceptados dentro de la ortodoxia actual. Su obra incluye representaciones y apariciones en público, además de fotografías y vídeos de éstas. El minucioso control y manipulación de la personalidad del artista se observa también en autores que no aparecen directamente en su obra. Richard Long, por ejemplo, no permite que en sus exposiciones se den datos sobre su persona o su obra y no concede entrevistas. Otros artistas supervisan con detalle, cuando pueden, todo lo que se escribe sobre ellos.

La obra de Richard Long (1945-) refleja el conceptualismo del artista y de la imagen en la medida en que se le puede

aplicar el término conceptualista. Long no aparece en su obra, pero la crea al pasar por un paisaje. Marcha a pie a lugares bellos y lejanos, donde hace algunas pequeñas intervenciones o señales en el paisaje, que registra mediante la fotografía. A veces esta imagen —casi siempre bella— es sustituida por un mapa en el que se registra el viaje de Long. Cuando vuelve a las galerías de arte de las grandes ciudades, con palos y piedras crea formas de resonancia simbólica que recuerdan signos primitivos y elementos que Long ha visto en sus viajes. La diferencia entre Long y los paisajistas románticos ingleses no es profunda y se reduce a su fe en la semiótica, una fe en un sistema válido de lenguajes de signos que puedan sustituir a la representación. También hay en Long, al igual que en otros artistas de su generación, una fuerte influencia de Duchamp, reflejada en su defensa del derecho del artista a conferir la condición de objeto artístico a los objetos que él quiera: por ejemplo, una fotografía enmarcada, en relación con la reproducción de la misma fotografía en un libro, es más que una simple fotografía original en relación con una copia.

En el arte conceptual predomina la imagen sobre otras formas, pero rara vez resulta tan pura como en las fotografías de Long. Gran parte de estas imágenes se repiten en serie, con pequeñas variaciones. Los conceptos representados en ellas reflejan a menudo un programa de intervenciones u observaciones periódicas. John Hilliard (1945-) en Inglaterra y Jan Dibbets (1941-) en Holanda intentaron experimentar una distorsión progresiva de la percepción en una serie de fotografías paralelas. Junto a los artistas conceptuales figurativos, deben considerarse unos pocos que se han servido del arte abstracto con propósitos conceptuales. Daniel Buren (1938-) y otros tres artistas franceses fundaron un grupo en 1966, adoptando a partir de entonces la abstracción minimalista para realizar sus obras (en el caso de Buren fueron rayas verticales de una determinada anchura). Por tanto, una obra de Buren colgada en una galería de arte parecería un pintura minimalista. Sin embargo Buren, que participó activamente en el movimiento parisino de mayo de 1968, se ha negado a que ocurra esto, intentado situar sus rayas en contextos donde resulten un revulsivo y constituyan una crítica del sistema artístico. Esto ha llevado a Buren a varios enfrentamientos, como por ejemplo cuando su inmenso estandarte de rayas fue retirado del Guggenheim Museum de Nueva York en 1971 tras insistir en ello otros artistas. Aunque citemos aquí a Buren, ha sido un crítico feroz del conceptualismo. Su forma de hacer arte es completamente visual; se expresa con una claridad muy francesa y es especialmente intolerante con los artistas conceptuales que se sirven de la palabra como medio. El grupo «Arte y Lenguaje», formado por diez miembros a partir de 1966, es el más riguroso en este aspecto. Su obra no es «producto» visual. El tema que desarrollan sus componentes es el significado del arte y se puede afirmar que son los artistas conceptuales más auténticos, porque tratan del concepto fundamental del arte en sí mismo. Su exposición es tan densa y tan entorpecida por la necesidad de cualificar las palabras, especialmente las «corrientes», que resulta incomprensible incluso para los especialistas. Este no es un subproducto de sus propósitos fundamentales, sino su núcleo, ya que contribuye a la desorientación que buscan y a la subversión del aparato crítico e histórico que sostiene el estado actual. La oscuridad del lenguaje artístico aparece explicada perfectamente por Marcuse al hablar de la oscuridad de Adorno: el uso corriente del lenguaje está tan impregnado de los conceptos del poder constituido, que debe ser subvertido. No sorprende, por tanto, que al menos un miembro del grupo «Arte y Lenguaje» haya adoptado recientemente una forma de expresión mucho más política.

La interacción de la disidencia político-social y del arte a partir de 1965 ha sido compleja y ubicua. La habilidad del conceptualismo para presentar datos «en bruto» de una forma «artística» le convierte en el vehículo perfecto para un arte político. Hans Haacke (1936-) ha atacado a las instituciones artísticas desde dentro, cosa que siempre había estado implícita en el arte moderno, pero que él hace explícita al publicar, por ejemplo, los apuros financieros del Museo Guggenheim de Nueva York. Para él, los museos son instituciones políticas, cualquiera que sea la posición que tomen. Otros artistas han utilizado el museo como un teatro en el que se manifiestan las contradicciones y abusos cometidos en la sociedad más allá de sus muros, como en el comentario de Victor Burgin (1941-) en once paneles fotográficos *Gran Bretaña 1976*, donde se combinan fotografías social-realistas con anuncios publicitarios que incitan al consumo. Burgin ha adoptado esta forma de expresión simple y directa partiendo de su interés por la lingüística y las teorías de la percepción, que le llevan a cuestionarse la necesidad del objeto artístico.

«Cuestionar» el significado del arte: ésta ha sido, junto con la preocupación por el «proceso de creación», una actividad constante de los artistas desde 1965. No disponemos del espacio necesario para describir las múltiples maneras en que han expresado estas preocupaciones. Una forma de reacción a la pintura y la escultura convencionales ha llevado al arte al ámbito de la representación, en el que el «proceso» y el resultado coinciden.

El neodadaísmo y la politización cada vez mayor del arte tienden a favorecer la representación, la cual parece asegurar un contacto más directo y una mayor participación del público no especializado. Pero, aunque atrajo a más artistas hacia finales de los años 70 de lo que lo había hecho antes, el *arte representación* (Performance art) ha ocupado hasta ahora una posición marginal, a pesar de la importancia crucial que tiene para el futuro el que se abran nuevos canales a una audiencia democrática. Al ser una actividad que «cuestiona», el *arte representación* ha producido una mitificación y desorientación cada vez mayor en el público a partir de 1960. ¿Por qué tantos artistas con conciencia social han aceptado y compartido este proceso de oscurecimiento, cuando pretenden oponerse a él? Una respuesta puede ser que no están interesados en crear un arte fácil para un público tradicional y burgués, y que para ellos la posibilidad de interacción directa con un público de masas aún no se ha presentado.

El *arte representación* se puede considerar como la manifestación física del conceptualismo. El minimalismo, o sea la producción de estructuras y pinturas regulares, compactas y sumamente sencillas, se puede considerar como una forma objetivizada de conceptualismo. Dicho arte representó la renuncia definitiva a las cualidades estéticas y sigue un plan preconcebido en el que no caben variaciones intuitivas. Al permanecer dentro de los parámetros de la pintura y el lienzo o de objetos fabricados cuando muchos artistas los estaban abandonando, los artistas minimalistas desarrollaron una actividad doblemente escéptica que cuestionó la obra de sus predecesores, de los críticos y de ellos mismos. En comparación con la naturaleza anárquica e irreverente del movimiento del *arte representación*, los minimalistas constituyeron un grupo disciplinado de artistas, preponderantemente norteamericanos, que impusieron su severa ortodoxia

LA PRIMERA BODA, DE DAVID HOCKNEY

El fénomeno del arte pop en Gran Bretaña entre finales de los años 50 y principios de los 60 se puede sintetizar como una nueva aproximación al arte figurativo en una época en que el arte más progresista era el abstracto. Muchos artistas pop encontraron nuevas fuentes de inspiración, pero lo que caracteriza a David Hockney (1937-) y le aparta de la gran mayoría de ellos es su preferencia por los temas tradicionales.
El mismo año en que pintó *La primera boda*, 1962 (Tate Gallery, Londres), escribió en el catálogo de la exposición colectiva realizada en la Galería Grabowski de Londres, y titulada «La imagen en progreso»:

> Yo pinto lo que quiero, cuando quiero y donde quiero, ocasionales viajes nostálgicos. Cuando se me pidió que escribiera algo sobre «las extrañas posibilidades de la inspiración», pensé que mis propias fuentes de inspiración son muy amplias, pero aceptables. En efecto, estoy seguro de que mis fuentes son clásicas, incluso épicas: paisajes de tierras extranjeras, gente bella, amor, propaganda y los principales acontecimientos de mi vida. A mí me parece que estos temas son razonablemente tradicionales.

Dos años después, en el catálogo de una nueva exposición, titulada «la Nueva Generación: 1964», Hockney escribó sobre dos tipos distintos de pinturas en su producción artística: las que parten o se refieren a «medios técnicos» y las que son «dramas, normalmente con dos figuras».
La primera boda incorpora varios de los temas fundamentales de la obra de Hockney y, al mismo tiempo, es un ejemplo representativo de su proceso creativo en aquella época. Como muchos otros cuadros suyos, *La primera boda* fue inspirada por una experiencia personal. Mientras estaba en Berlín en el mes de agosto de 1962, Hockney y su amigo Jeff Goodman visitaron el Museo del altar de Pérgamo, situado en Berlín Este. Se separaron, y cuando Hockney volvió a ver a su amigo, éste estaba junto a una escultura egipcia que representaba a una mujer sentada. Desde donde estaba Hockney veía a ambos de perfil y mirando en apariencia a lo mismo.
«Vistos desde lejos parecían una pareja posando para hacerse una fotografía en el día de su boda», escribió Hockney en una carta a la Tate Gallery.
Al principio simplemente le pareció divertido, pero más tarde, en su hotel de Berlín Oeste, hizo de memoria dos o tres dibujos de la escena y empezó a pintar un cuadro sobre el tema al volver a Londres en el mes de septiembre de aquel mismo año.
El cuadro tiene un título alternativo, *Una boda de estilos*, a causa de la rígida y estilizada figura situada al lado del ser humano; si bien ambos están estilizados en la pintura, la escultura egipcia lo está mucho más que su amigo Jeff. Hockney nos cuenta cómo disfrutó pintando el cuadro:

> El marido está de pie cortésmente, y la escultura representa a su mujer, que está algo cansada y por eso se ha sentado... Me encantaba la idea de jugar con la palabra «boda». El decorado es vago:



La boda, de David Hockney; aguafuerte; 30,5 × 39,8 cm.; 1962. Victoria and Albert Museum, Londres.

La segunda boda, de David Hockney: óleo sobre lienzo; 1,98 × 2,29 m.; 1963. National Gallery de Victoria.



La primera boda. Óleo sobre lienzo; 1,83 × 2,15 m.; 1962. Tate Gallery, Londres.

recuerdo, sin embargo, que introduje una ventana gótica en la esquina inferior izquierda por sus conexiones eclesiásticas con el matrimonio.

Posteriormente Hockney diría que el ambiguo entorno recuerda a una isla desierta con una palmera y arena blanca. En cualquier caso, la arena blanca se puso allí simplemente para dar a las figuras algo sobre lo que asentarse, una base, y el resto del decorado se «desenfocó un poco». Un aguafuerte titulado *La boda* (1962) es una versión simplificada de *La primera boda*, aunque con el orden de las figuras invertido.

Hockney no prestó mucha atención a la escultura egipcia por aquella época. Sólo dijo de ella que era de madera. Pero no se trata simplemente de figuras de madera sentadas, y especialmente de este tamaño, muy poco usual en la escultura egipcia. Aún más raras en el arte egipcio son las estatuas de mujeres solas, sentadas y realizadas en cualquier medio. Si en el museo de Berlín hubiera habido una estatua de estas características, sería muy famosa. Entonces, ¿qué es lo que vio Hockney?

Hockney nunca pinta del natural, y sólo en contadas ocasiones lo hace de memoria. Suele hacer muchos dibujos antes de empezar a pintar. Con bastante frecuencia hace series de cuadros que desarrollan el mismo tema, e incluso de vez en cuando retoma elementos de pinturas pasadas. El primer título de *La primera boda* fue *La boda*, pero lo cambió cuando pintó *La segunda boda* (1963), basada en la misma idea. *La segunda boda* (National Gallery de Victoria, Melbourne) es una pintura más compleja e irreal, realizada sobre un lienzo con formas para exagerar los efectos de perspectiva, mientras que el primer cuadro era plano y jerárquico, como la pintura egipcia.





119 piedras, de Richard Long; aprox. 15 cm × 7 m × 5,87 m; 1976. Tate Gallery, Londres.

en el mundo artístico durante una década a partir de 1965. Sin embargo, casi al mismo tiempo surgió una dialéctica contraria en los primeros ejemplos de arte hiperrealista. Al igual que el minimalismo, el hiperrealismo alcanzó su desarrollo más radical sólo en América. En la actualidad es una escuela vigorosa con numerosas variantes. Todos sus exponentes se valen de una imitación exacta de la apariencia externa de las cosas, pero hay múltiples variantes según la escala y el punto de vista empleado, y según el grado de crítica o interpretación que los artistas se permiten aplicar en sus obras.

A primera vista puede parecer que significa el fin del «cuestionamiento» y que recupera la creencia en el producto acabado frente al proceso de creación. La mayor parte del público lo ha visto así, y gran parte de los artistas también. Sin embargo, un análisis más profundo nos muestra que el hiperrealismo no ofrece respuestas más profundas que la fotografía a las importantes cuestiones del arte; además, el interés por la técnica —por tanto, por el proceso de creación— supera al interés en el producto acabado. Sólo en casos aislados parece el hiperrealismo heredar el rol del realismo decimonónico, consistente en centrar la atención de artistas y espectadores en la condición humana.

El final de la década de los 70 es, según muchos, una época de duda e inamovilidad en el arte. Como reflejo de actitudes sociales y políticas, el arte no podía mostrar resultados distintos. Si el conceptualismo ha perdido importancia en estos últimos años, no ha cedido el paso a una nueva ortodoxia. Nuevas formas de arte figurativo se disputan el terreno con un nuevo formalismo, luchando ambos por el derecho a expresar el humanismo democrático que, como se reconoce ampliamente en la actualidad, es el tema y la *raison d'être* del arte.

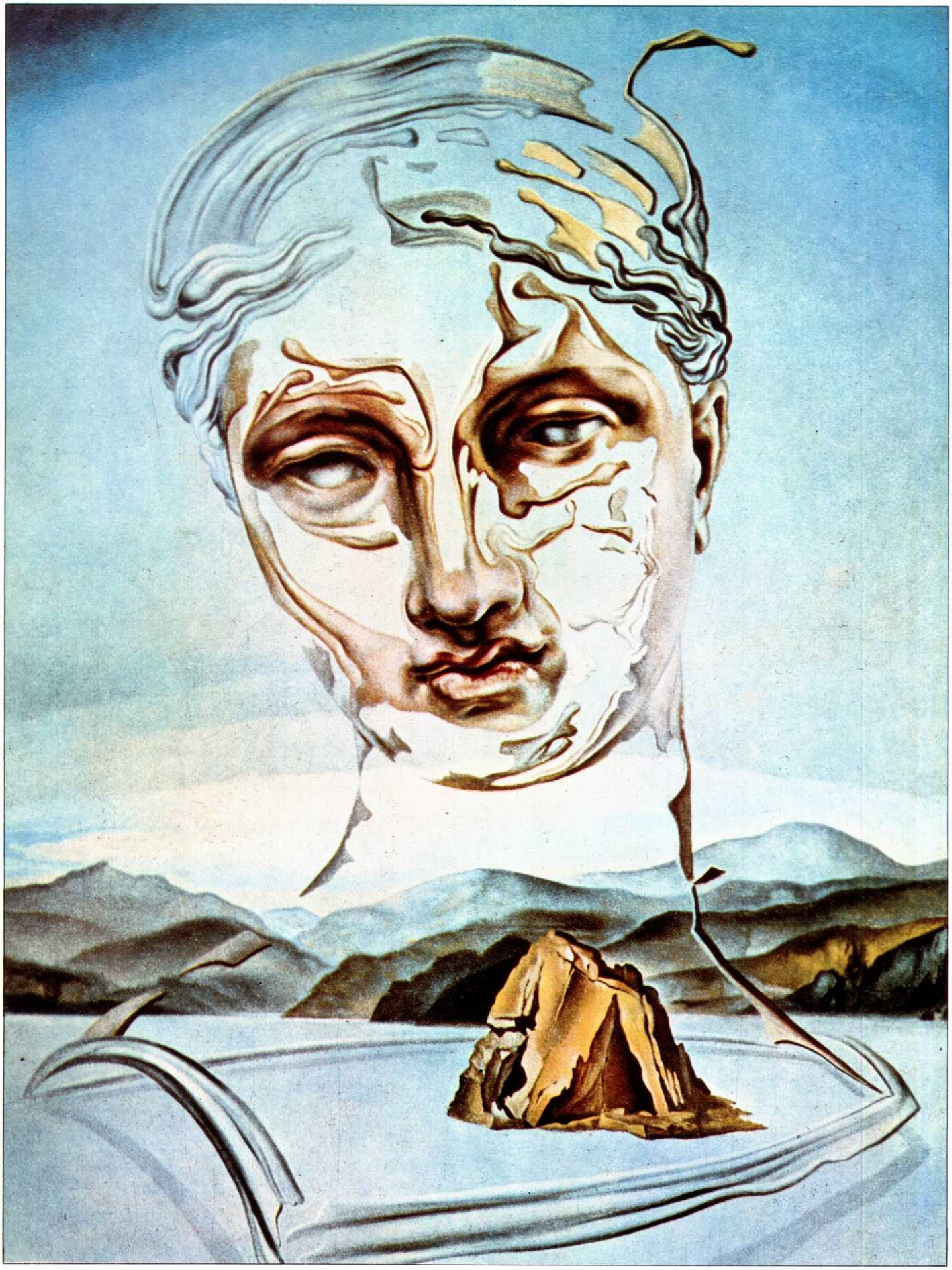
Para mayor información:

Brion, M., *Art Since 1945*, Londres (1958). Burnham, J., *The Structure of Art*, Londres y Nueva York (1971). Compton, M., *Art since 1945*, Milton Keynes (1976). *English Art Today, 1960-76* (2 volúmenes), Milán (1976). Goldberg, R., *Performance*, Londres (1979). Haftmann, W., *Painting in the 20th Century* (2 volúmenes), Londres (1965). Hesnri, A., *Environments and Happenings*, Londres (1974). Hill, A., *Data: Directions in Art, Theory, and Aesthetics*, Londres (1968). Lippard, L., *Six Years: the Dematerialization of the Object*, Londres (1973). Lucie-Smith, E., *Art Today*, Oxford (1977). Popper, P., *Art, Action, and Participation*, Londres (1975). Richardson, T., y Stangos, N., *Concepts of Modern Art*, Harmondsworth (1974). Vries, G. de, *On Art*, Colonia (1974).

ÍNDICE DEL VOLUMEN VII

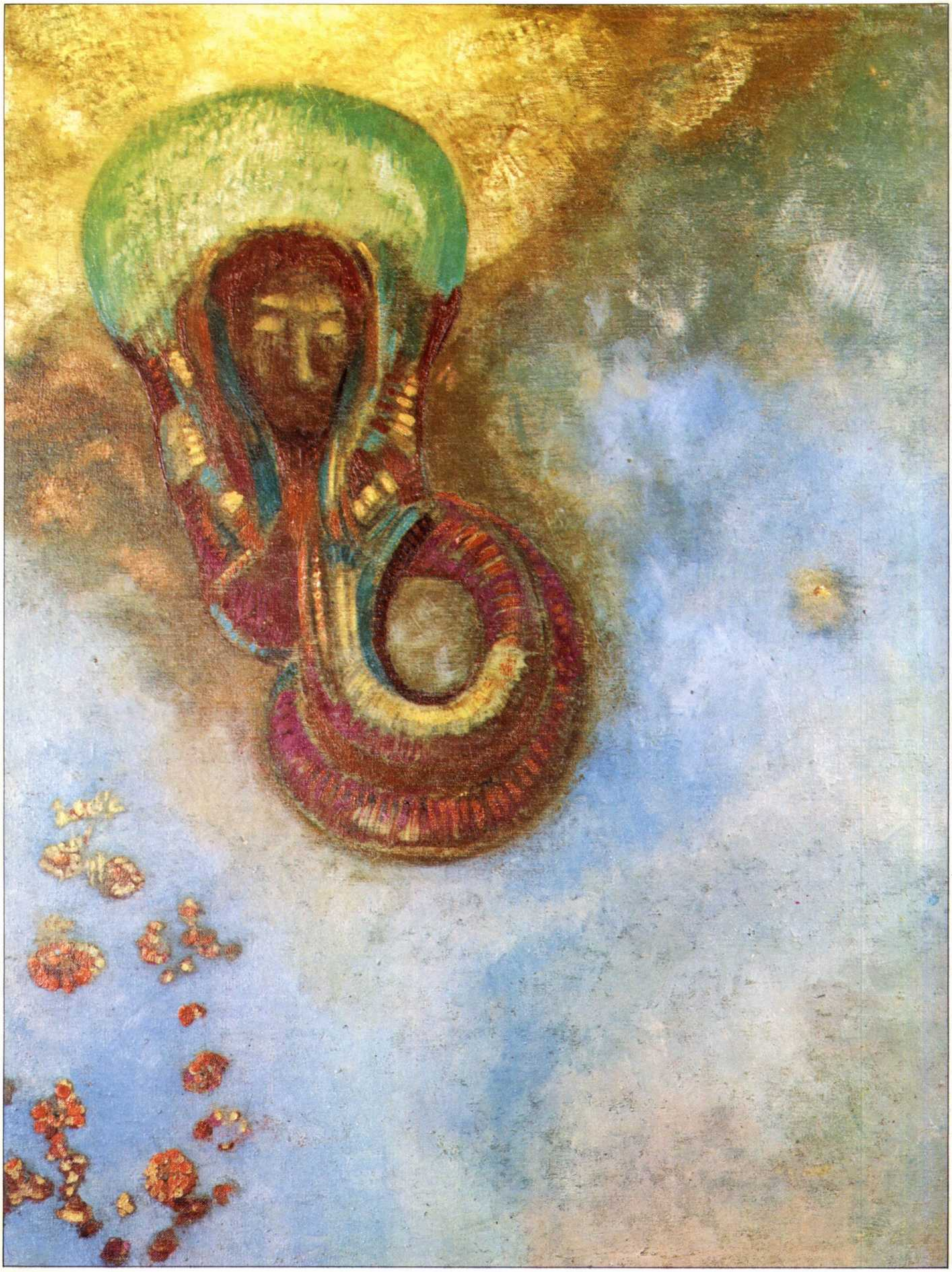


Luz Blanca (Pollock). Museo de Arte Moderno, Nueva York.



Nacimiento de una divinidad, det. (Dalí). Col. Part., Nueva York.

ÍNDICE TEMÁTICO



Oànnes **(O. Redon). Gementemuseum, La Haya.**

ÍNDICE DE ILUSTRACIONES





7

HISTORIA UNIVERSAL DEL ARTE

sarpe